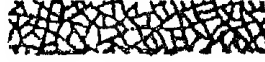


دراسات أدبية



General Organization of the Alexandria Library (GOAL)
Beit al-Hikma al-Alexandriyya

الخيال الحر في الأدب النقي

د. عبد الفتاح الديدي



١٩٩٠

الاخراج الفنى :

جرجس مهتساز

نظريّة الخيال اللّعب

● نظرية الخيال اللعوب

ماذا نقصد بقولنا الخيال اللعوب ؟ لقد سبق استخدام هذه التسمية في بعض تعليقاتنا وكلامنا حول النقد الأدبي وربطناها ربطاً محكماً بالتعبير الأدبي تمييزاً له من كل أنواع التعبير الأخرى • والتعبير الأدبي يخالف مخالفة كاملة كل أساليب التعبير في التصور الاجتماعي أو الأخلاقي أو النفسى أو الوجودى • التعبير الأدبي يرتكن أساساً على الخيال اللعوب ويتعارض وضعه مع كل حقائق الأعمال التى لا صلة لها بالأدب البحت • ومن ثم صار تمييز الخيال اللعوب ضرورياً من أجل توضيح مهمته كعنصر جوهري يفصل التعبير الأدبي عن سواه من ألوان التعبير الأخرى •

ومن الشائق ولاشك أن ندرك منذ بداية هذا البحث أن كل كاتب من الكتاب الأصلاء أو شاعر من الشعراء المجيدين يخلق لنفسه عالماً خاصاً بسؤلفاته ولا ينفذ الى هذا العالم الا من امتلك وسائل النفاذ اليه واسنحوذ على مفاتيحه وأدواته • ولذلك يعمد النقاد الى تحليل الأعمال الأدبية من أجل تزويد القراء بأسرار هذا العالم الذى خلقه المؤلف لنفسه ومن أجل اعطائهم فرص المروق الى دنياه • وأصدق ما يقال بالنسبة الى الأديب الكاتب أو الشاعر أنه لا يطالب بأداء رسالة ما بقدر ما هو مطالب بايجاد كل كيان هذا العالم الذى يعيش فيه قارئه بمجرد عبور أعتابه ودرجات سلامه • وقد

اندثر في ميدان الأدب والفن رجال عديدون من حصلوا رسالات
الفكر والمجتمع • ولكن الذين ظلوا أحياء في ذاكرة الأجيال هم
الذين نجحوا في استخدام الخيال اللعوب من أجل إقامة عوالمهم الخاصة
وشبيد أبنية دنياهم الروحية •

ولكن من الناس من فصل أن يكون الأدب تعبيرا مباشرا عن
الحياة وأن تظهر في العمل الأدبي كل مقومات القلوب النابضة
والمناهد الملموسة والخواطر السانعة • من الناس من تسنهويه الحياة
الى حد الرغبة في نقل صورها وأنسائها في نسيج كتاباته ومواقفه
المختارة • أنهم يودون بعث الحياة ذاتها بين سطور كلماتهم ودفع
الأحاسيس الدافئة الى داخل أقاصيصهم وحكاياتهم •

نفول جورج صاند أن مهمة الفن تنبع من العاطفة ومن الحب •
واذا أراد المرء بالتالي أن يجعل من الفن حرفته ومن الأدب صناعته
سبكون من الضروري بالنسبة اليه أن يعين في انفعال دائم من أجل
استخراج مكنونات ضميره وتحويلها الى مجسمات في عالم الواقع •
وجوكوفسكى الروسى هو الذى كان قد أشار الى أن الشعر والحياة
سواء واحد • وعلن جوكوفسكى حربا عنيفة ضد اصطلاح الشعر
وزينه من أجل احلال آداب الروح محل آداب المقلب • وهذا
بتطلب من الأدب - شاعرا كان أو كاتباً - أن يراعى معنى الاصاله
الفنية في كتاباته •

فنحن هنا بصدد وضع يستلزم من الأديب أن يهجر التقليد
والمحاكاة ، وأن يخرج على أسلوب السلف • وأن يواجه كذلك المواقف
الجبوية بكل أعصابه وقواه • على الأديب أن يبتكر ومعنى ابتكاره
هو أنه لابد أن يشارك مشاركة فعالة في الحياة العامة • كذلك لابد
أن يشعر في كل آونة بأنه أمام حالة بعينها تستدعى منه الانفعال
الشعورى والتأثر الحقيقى • ولهذا وجد الناقد الألماني اشليجل

نفسه مصطرا الى اعلان شئ خطير سنة ١٧٩٩ * قال أن من ضرورات
السعر أن يهزم الشاعر بالسئ الممنع أكثر من اهتمامه بالسئ الجميل
وبما هو دائئ أكثر مما هو موضوعي * ويكمل نوفاليس كلساب
انسليجل بأن يطالب الى الشعراء أن يستخدموا لغه مباشرة في التعبير
عن الانفعال الشخصى المائل * فالشعر في رأيه ليس ملبسا يغطى
المؤلف به أفكاره بعد فهمها * والشعر لا يروى شيئا ولا يدرس شيئا *
أنه ينبع مباشرة من الروح * لا يصلح الشعر ليكون وسيلة لغوبة من
أجل نقل الأفكار ونيادل الآراء وإنما يصلح لنوليد الانفعالات المشابهة
لانفعالات الشاعر عند الفارئ * ويسخر نوفاليس من بعض مدارس
الشعر فيقول : كم من الأشعار في حاجة الى التأليف الشعرى
من جديد *

والمقصود من هذا كله طبعاً هو أن تفهم مدى ارتباط الشاعر
بالحياء * فالحياء نريد أن نخترق كثافة الفكر وأن تظهر على صفحة
العسل ذاته * ولاشك أنه من الخطر أن يظل الأديب أو الفنان
يكابد ألواناً من العناء والانفعال التي نصبها في قلبه الحياء بطريقتين
مباشر * ان أهم وضع يسعى اليه المشتغل بالأدب هو أن يسجل في
خاطره كل اهتزازات الحياء من حوله وكل اضطرابات الناس والكائنات
التي تحيط به * ليس هناك شئ يعادل في نظر المشتغلين بالأدب
الوصول الى كنه الوجود عن طريق الارتجاف المتصل * لا يوجد في
نظرهم أسمى من تلقى أصداً الواقع الحي المثير والاستجابة
لنوازع التي تخلقها الظروف الوقتية كالحب والأمل والوطن والطبيعة
والحرمان والقرف والموت *

وهذه الظاهرة — ظاهرة السعادة باكتشاف جوانب الحياة —
تتجلى بوضوح في أشعار ريلكه الذي كان ينعت احساسه بالخوف
أمام الحياة بصفة الارتجاف المقدس * وفي سنة ١٩٢٢ كان ريلكه
يصف حالة الوجد الخلاق بأنها الاضطراب الأولي المقدس * وهى عين

ما كان هيلدرلين سسبه العساء المقدس * فالوجود يكمن في قلب
النجب * وقد أقامت الحياة حولها سياجا من التجارب الحية وضربت
حول جوهرها نطاقا قويا من الخبرة والفهم والاحساس * وينبغي على
المرء أن يعبر هذا النطاق اذا تراء أن يجعل من الحياة موضوعا لفنه
وماده لتعبيره * فبلوغ كبد الوجود يقتضي عبور تجربة قاسية من
الشوق والانفعال والنشوة * ويمكن استشفاف المجهول في الحياة
بعد المرور بهذه التجربة * وهذا الموقف نفسه هو الذي أوحى الى
أدباء الشباب الأمريكيين اليوم باستجداء ظاهرة الغيبوبة الشعرية
كما تتمثل في الدبابة البوذية وهي ما يسمونه بالزين * وقد صور
روبرت باول في كتابه عن الزين والحقيقة معالم الأدب الجديد الذي
يمثله شباب البيتز في موقفهم حيال الكون والحياة * وهم يريدون
أن يبلغوا بذلك مرتبة الخلق الحقيقي نتيجة المعاناة المباشرة * غير أنهم
يبالغون في خلق الوسائل المؤدية الى حالة النشوة ولا يحاولون بلوغ
مأربهم عن طريق تجربة الوجود ذاته *

أما ريلكه فهو شاعر الارتجاف المقدس بحق * اصنع الى كلماته
التالية في هذه القصيدة :

المصير وحيد

وفيه يبدو الناس أكثر وضوحا

يقفون كالأعاصير

ثم يسقطون

ولكن المحبين يتخطون

ذلك الخراب الخاص

انهم يتقدمون أبدا

فليس هناك مقر من الأبدية

من ذا يدعو اللذائذ من جديد *

وهذا احساسه المباشر حيال مشكلة المصير • ويشبه ذلك موقف
كير كجورد ازاء هذا المنحنى حين قال فى كتابه مسالك الحياة
« ولكن من أنا اذن ؟ لا أحد يشغل باله بذلك • اذا لم يكن ذلك
قد خطر ببال أحد حتى الآن فقد نجوت لأنى أكون بذلك قد
تحاشيت أسوأ الظروف • وأنا لا أستحق أن يدرسنى أحد لأننى
أقل من أى شىء وكل بحث من هذه الناحية يجعلنى خجولا • اننى
الوجود فى ذاته وعلى ذلك أقل من اللاشىء • اننى الوجود فى ذاته
البحث الذى يعثرون عليه فى كل مكان ومع ذلك فلا أحد يستطيع
تمييزه لأننى أزول على الدوام • اننى أشبه الخط الذى ترسم فوقه
مسألة الحساب ويرتسم نحته حلها • فمن ذا يبالى بالخط نفسه ؟ » •

من غير العجيب اذن أن يستلهم الأدباء معنى الحياة من الحياة
ذاتها وأن يبلغوا المشاركة الشعورية الحققة من وطأة التجارب •
ولكن لا ينبغى أن تخذعنا المظاهر • فأكثر المشاهد اقترابا من الحياة
واقترانا بالعيش الانسانى هى أشدها حاجة الى أعمال الخيال
اللعب • ولا يبدو العمل الأدبى أو الفنى مستمسكا بجذور الحياة
الا اذا قام أساسا على التصور القوى والتخيل الصحيح الناضج
المتفنن • فلا يغيب عنا هنا أن نذكر قدرة الأديب الأولى على
التخيل • ومعالجته لقصة من القصص تكشف عن هذه المقدرة التى
تنجلنى بوضوح من حين لآخر • فالأديب الروائى يشعر بالتأثر مع
المواقف التى يبتدعها خياله وكثيرا ما يجارى المناسبات المحزنة
أو المناسبات الفرحة بشاعره حتى يقوى على سبك الأسلوب
والحوار والنسق العام للأحداث • الخيال هنا ضرورى لاستكمال
النقص لا فى مجرد القدرة على خلق الأحداث والوقائع وانما كذلك
فى البراعة التصويرية للمشاكل المسلسلة فى سير القصة وحكاياتها

الفرعية وأوصاف الأماكن وفي الحالات الشعورية التي تنساب
الأشخاص كالغضب والضيق والضجر والسورة والتبلد •

ليس من الضروري أن يستعيد القصص أحداث حكايته من
الذاكرة كيما يفعل بها • وكذلك من غير اللازم أن يخضع الصور
العامة في روايته لأسلوبه في الاحساس والتأثر • بل من الممكن
ولاشك أن يكون كل صور القصة وأحداثها ومشاكلها مبتكرة ابتكارا
محصا • ولكن النىء الذى يلزم وجوده من الألف الى الياء في
العسل الفنى هو الخيال كملكة فنية • ووجود الخيال ليس ضروريا
لمجرد ابتكار الأحداث والوقائع وانما وجوده ضرورى جدا للمقدرة
على تصوير المواقف تصويرا فنيا • ولا يلزم أن يشعر الكاتب
الروائي بانفعالات تنتى مع كل انحناء في تطور قصته • يكفيه أن
يكون قادرا على أن يتخيل أشكالا خاصة وداخلية لكيان المرء
الروحى في حالات الانقباض والسرور • ويبلغ الكاتب الروائي أقصى
آماد البراعة حين سوفر له المقدرة على تصوير أكثر من نوع من
أنواع الجزع والحزن وأكثر من حالة من حالات اليأس والتمرد
والقنوط والاقتحام •

والواقع أن الناس جميعا لا يشعرون بالبهجة أو الأنىس أو الغيرة
أو الهم على نحو واحد • وقدرة الكاتب تتجلى على نحو قوى ناصع
عندما ما يبرز من الهم ما يناسب هذه الشخصية دون تلك وأن يبتدع
من صنوف الغيرة ما يوائم فردا دون سواه • فقدرة الكاتب والشاعر
والأديب على استخدام الخيال لا يفيد فقط لابتداع المواقف بغير
أن يمتلكه انفعال عاطفى جارف وانما تفيد كذلك عندما يصبح من
اللازم اختيار ما يناسب كل شخصية من أنواع المضمون الشعورى •

ولكن هبهات أن يجدى التماس تصوير الوقائع والأحداث
من جانب الخيال وحده • فما يشغل عقل الأديب الفنان هو الربط

الويقي بين معالم الطريق في دبا العسل الفني وفي دنيا الواقع المحبوك ،
ولا يطيق المشغغل بالأدب أن تكون احساساته التي بينها اتاجه
الشعري أو القصصى أو الكتابي مجرد افتراضات لمواقف متنوعة .
انها في هذه الحالة سنكون بمثابة النظريات التي يحملها الأدب
الى الجمهور بنان الانسكالات الفنية في تحفته . وهذا يشبه عمل
كبار المفكرين الذين يبدعون النظريات التي تتكيف مع المواضيع
المختلفة . ونظرياته التي يتقدم بها لتكييف المواقف المختلفة هي ابتكار
فني خالص تابع من تجاربه ودراساته وذكرياته . ولهذا كان الاتصال
بالحياة هاما وثمانيا .

فالأديب ينتفض انتفاضات متتابعة يخرج على أثرها مسرحاته
وقصصه . ولن نكفي البديهة في ادراك النسب والعلاقات بين
الأفراد والشخصيات والمواقف . لابد من المقارنات الطويلة بين سلوك
الفرد وسلوك الجماعات ولابد من التعجيل باختيار أليق التصرفات
بهذا الشخص أو بذاك . نذكر على سبيل المثال مسرحية الاستثناء
والقاعدة لبريخت . ففي هذه المسرحية يظهر نوع من التماسك الفني
في عمل الخيال وسعيه لابتداع المواقف . ويظل المؤلف يعمل تحويره
وتطويره لشخصية السيد بحيث يظهر جشعه للحصول على المال
واشفاقه من التابع الذي يقوم بخدمته ويرشده الى الطريق وتوجيهه
من أفعال التابع وتصرفاته حتى يصل في النهاية الى الموقف الذي بتوهم
فيه أن تابعه سيقنتله بالحجر . مع أن هذا التابع لم يكن يقدم لسيد
في تلك اللحظة سوى الزمزية ليسقيه الماء وفاء بالتزاماته نحوه .
فهنا عمل الخيال بتبين من القدرة على استيفاء منطق الأحداث داخل
اطار المسرحية . ولهذا يبتكر بريخت محاكمة عامة في نهاية المسرحية .
هذه المحاكمة في الواقع شيء آخر سوى محاكمة تشايلوك في تاجر
البندقية لشكسبير ومغايرة لمحاكمة الغريب في قصة ألبير كامو .

المؤلف بنفرد هنا بخلق محاكاة ينشئ مع العسود الخيالى الذى صب فيه مسرحيته * والحقيقة أن بريخت يتحول الى مؤلف مسرحى ممل اذا لم ينباع القارئ أو السامع كل خلجات الأنسخاص بدقة وهى خلجات تستحث الخيال على تصور بقية الأوضاع * ولذلك كان تمثيل مسرحياته غاية فى الصعوبة ويحتاج الى مران طويل *

وهنا فى هذه المسرحية « الاستثناء والقاعدة » كان بريخت يرمى الى هدفين متلاصقين دوما فى أطوار المسرحية ، كان يريد أن يكشف عن قدرة السيادة المادية على تبرير الاستثناءات التى يتمتع بها ذوو الجاه والغنى فى المجتمع المكبل بالقيود * كذلك أراد بريخت فى نفس الوقت أن يعتبر العمل الفنى نوعا من استئناف التجربة المجهولة ومحاولة للابتكار الجديد الذى يبرز الفن الممتاز بالأصالة * ان هذا الجانب نوع من الصراع ضد العادات التى تجعلنا نألف ما نقول وما نفعل وما نقرأ فلا نخرج على محدودية هذه لأوضاع التقليدية وتنعصب للطريق الذى سبق أن مهدناه ونحارب الضارين فى أعماق الطرق الجديدة المجهولة *

ولسنا بصدد شرح أعمال بريخت ولكن المهم هو أن نلاحظ مدى انفعاله مع حبه للتجديد * والابتكار والخروج عما يستقر فى الحياة من أوضاع نتيجة للألفة والاعتیاد * والعقل البشرى فى نظره كسول يركن الى الراحة فى القوالب الفنية المعتادة ولا بد من قوة فكرية تحفزه للتوصل الى قوانين وأحكام غير معهودة وتحارب فيه طمعه الغريزى وحبه للسيطرة * ومنطق الخيال هو الذى يفرض نفسه على كل شخصية وعلى كل محادثة وعلى كل انفعال بحيث يعفى المؤلف نفسه من تتبع الأحداث بأعصابه ووجدانه *

مجسلة النظرية التى نعرضها الآن أن العقل البشرى قادر على تصوير طريقة الاحساس بالمشاعر والانفعالات المختلفة بحيث يمكنه

تسجيلها بغير متابعة عاطفية هوجاء • وحسبه أن يعاشر الناس وأن يمر بالتجارب حتى يحتفظ في مخيلته بالأسلوب اللازم لمعالجة المواقف المتعددة والشخصيات المتباينة في غير اعنات لنفسه • وبعد ذلك يستطيع أن يساير منطق الخيال في سلوك كل فرد • وكما تقول فرانسواز ساجان : أن الحوار يشبه قضبان السكك الحديدية التي تتطور عليها أحداث المسرحية على نحو ما يتحرك القطار • ولذلك يحتاج المؤلف كاتباً أو شاعراً أو قصاصاً إلى حصيلة كبيرة من التجارب والمقابلات مع الناس والاختلاط بالجماهير وزيارة الأقاليم والبلاد وملاحظة عادات الشعوب حتى تتكون لديه ملكة خلق الشخصيات والتزام حدود معينة في تصويرها وأعطاء اللحظات الخاصة بكل موقف •

وتذكرنا فرانسواز ساجان بتصويرها الشائق للمواقف المتعددة التي ظهرت فيها شخصية البطلة خلال قصتها المسماة : هل تحبين برامز ؟ لا يمكن كتابة قصة تحليلية على هذا النحو وبهذا الأسلوب المعبر القوي ما لم يمر الإنسان بمثل هذه التجارب العاطفية الغريبة التي مرت بها بطلة القصة واسمها بول فيما أذكر • وفرانسواز ساجان لا يمكن أن تمر بالتجربة التي مرت بها بطلة قصتها لأنها - أى البطلة - كانت في التاسعة والثلاثين من عمرها وصارت تتنازعها عاطفتان قويتان متباينتان ، وبطبيعة الحال لم تبلغ فرانسواز ساجان تلك السن فهي - لم تزل في ذلك الوقت - في التاسعة والعشرين وكانت في السادسة والعشرين حين كتبت قصتها تلك • وليس من الضروري أن تكون قد نشبت في صدرها مثل هذه العواطف الحادة • ولكنك لا تكاد تقرأ التسلسل الانفعالي لشخصية بول حتى تدرك براعة الكاتبة في قدرتها على استخدام الخيال استخداماً صحيحاً سليماً يؤدي إلى اكتشاف كل خواطر البطلة ونزعاتها في كل فترات عذابها وحيرتها • ويكفيها طبعاً أن تتابع منطق

الشعور والاحساس فى تلك السن وأن تتخيل مقدماته ونتائجه وأن
نشكل الأفراد وفقا لحقيقة المشاهد وصدق العاطفة حتى يبلغ هدفها
من تصوير معالم قصتها •

لبس هذا فقط هو المطلوب • ان المطلوب أيضا هو بلوغ الكاتب
أو الشاعر مرحلة النسييد لعالمه الخاص • فيكون له من هذا العالم
الذى يحلقه بخياله رصيد مفعم بالدلالات والأسرار والمعاني • ونتحقق
بذلك كله فدرايه على الخلق والابتكار • ذلك أن الأدب يشغل
أساسا بما لبس حقيقيا والخيال اللعوب هو الوسيلة الأولى لخلق كل
مكونات الدنيا التى يحمل اليها الفنان من أبعاد تنسج قلبه وعقله
ووجدانه • ولبس هذا الخيال بالطاقة البسيطة • انه أعمق من أبعاد
العقل والفهم فى دنيا الفكر والروح • وهو أشد دقة ونعومة من كل
طاقات الابداع الفنى فى ملكات الانسان • بل الخيال اللعوب هو الذى
يسجل ويبحث ويدرس ويدرك ما فى الحقائق الخارجية من قيم ونساج
وهو الذى يستبقى ما يتبدل من ألوان المعارف لدى الناس وهو الذى
يغزو كل الآفاق والأجواء التى لا تجرؤ ملكة أخرى على المغامرة فيها •
لذلك أردنا أن نرف هذه الحقائق الى الذين تشغلهم مشاكل الأدب
والفن وأن نقصص عن احساسنا بأن الأشياء كيما تبدو طبيعية ينبغى
أن تلجأ الى الخيال • ان مجرد ظهور الأشياء بالمظهر العادى فى أعمال
الفنانين والأدباء يتطلب خبرة كبيرة فى استخدام الخيال ، فما بالك
إذا لم يكن الأمر مجرد الباس للواقع ثوب الواقع كما يقترن فى اعداده
الخيال ؟

أليس من الجائز أن نقبل على الحياة فنكسب فنونها وألوانها
وننصيد جوانبها وأعماقها ونجارى منطقها وأصولها ونعكس ذلك من
بعد على صحائفنا التى نحبر فوقها أدبنا من الشعر والقصة والمسرحية

والمقالة فنجد الحياة نفسها وملتقى بشاهدها فعلا وقد ازدانت
بما أضفته عليها خيالاتنا من رونق الألفة والاعتیاد أو من طابع الغربه
والاندهاش ؟ فتكون الحبة نفسها مادة الخبال ينسقهها فى آثواب من
الانداع والجلال بما بسقطه عليها من ذاتية الكاتب أو الشاعر حتى
تغدو عرسا من عرائس الوحى والالهام ؟ أليس ذلك من الجائز حنى
نوفى الاشتغال بالأدب حقه من الاجتهاد والتعميق والمثابرة ونقبل على
هذه المهنة بما تستحقه منا من العناء والمكابدة ؟

الجواب عند أصحاب الأقلام والمحابر ♦

بودلير وفن الشعر

يرتكز الأساس الوصفي للنقد الأدبي عند كتاب الغرب الى أمرين : نظريه في الجمال ونظريه في الخيال • فهاتان النظريتان بمثابة العمود الفقري عند العربيين في كل نقد أدبي ، ويكونان المحور الأصلي الذي تدور حوله الأقوال وينبع منه الأحكام • ويتوالى الأيام سنوات في نفوسنا عادة البدء بالسؤال عن هذين الجانبين عند الاطلاع على مؤلف في الأصول النقدية أو عند الوقوف على اسعراض أدبي للمذهب • وإذا كنت أحاول التقديم بهذه الملاحظة فلأنتى أحب أن أوجه أنظار النقاد في مصر الى أن عملهم لن يكون ذا قيمة أو اعتبار ما دام منحصر في تلك الدائرة المقفلة : دائرة التعليق الخاص أو دائرة التنويه الانشائي •

فهكذا عودنا الغرب واسطنعنا بذلك أن ندرك الأغوار البعيدة التي تسند كلامهم الظاهر وتتهد أفكارهم الجارية • فإذا ما ساق اليك أحدهم حكما في إحدى مشكلات الفن ، قدم له تحليلا وافرا عن النظرية الفلسفة التي يبنى عليها آراءه ، والبحث النفسي الذي يعتمد عليه في تفسير ما يبديه من الاعتراضات والتوضيحات • فلا بخاو — والأمر كذلك — بحث نقدي من فكرة في الجمال وفكرة في الخيال •

أما فكرة الجمال فمن شأنها أن تربط بين مفهوم الذوق عند الفنان

وبين مفهومة عند عامة الناس • الى جانب أنها تحدد البعد الذى يستند اليه الناقد فى تحديد القيمة الأدبية من جانب الشكل والتنظيم • وبذلك تصبح فكرة الجمال موضع الاتفاق الشعورى بين الناس ، وملتنفى الاحساسات الغامضة فى الاستحسان والاستهجان • ثم نلاحظ شيئاً آخر وهو أن نظرية الجمال عند الناقد تبرر مسلكه فى الاعتراض ، وتؤيد مذهبه فى المآخذ التى يبيدها عند مراجعة الأعمال الأدبية • فأول ما يخطر على ذهن القارئ عندما يقرأ مقالاً فى النقد الأدبى هو السؤال عن السبب الذى يجعلك فى موقف بالذات ولا تكون فى سواء • أو الدافع الذى يحملك على اعلان رأيك خالياً من المسوغات أو المبررات • فالفكرة الجمالية عند الناقد من هذه الناحية تغنيه - فى الوقت نفسه - عن الشرح والتعليل فى كل لحظة من اللحظات التى نسر به وهو بصدد التنفيذ والمواخذة والوزن •

أما فكرة الخيال فتنفذ الى أعماق النفس البشرية كما تفسر لنا تبيين على جانب عظيم من الأهمية بالنسبة الى العمل الأدبى • أما الشئ الأول فهو الكشف عن مقومات العمل الأدبى كما هى مطبوعة فى نفسية الفنان المبدع ، والاعلان عن قيمة الخلق الفنى بطريقة من الطرق الخاصة التى انفردت بها مدرسة وتحدد بها اتجاه • كذلك يعين التفسير التحليلى للخيال الفنى المبدع على تقييد الأديب بطريقة معينة فى التعبير عن الأزمات التى تمر به والأهواء التى تنتابه • فالفنان محصور - فى هذا النطاق الضيق الذى يهيئه خياله - بآفاق ومدارك خاصة • وعلاوة على هذا نستطيع أن نجد فى غضون كلامنا عن الخيال ما يبرز لنا ملامح التصور الذهنى فى العقلية المبدعة ، وما برينا تلك الصلة التى تربط بين خيال الفنان وبين عناصر الطبعة الخارجية من ناحية التكوين والملاحظة والالتفات •

وعلى الرغم من أننا لا نستطيع أن نرتفع بالاتجاه النقدى عند

بودلير الى حد الحكم على عمله بأنه مذهب متكامل ، يسكن - مع ذلك - أن نجد لديه أساسين من الجمال والخيال اللذين يكفيان لدعم أقواله . فمن ناحية الجمال نشاهد عنده تفصيلا دقيقا لبعض الأمور التي تكون شبكة مترابطة ، وتقيم بنيانا متماسكا الى حد بعيد . فهو أولا لا يخص الجمال بصفة تعبر عن شخصيته أجمل تعبير ، ونوضح طابعه الروحي في الاعداد الشعرى والتقويم النقدي سواء بسواء .

اد يقول أن الجمال لا يسكن أن يكون مطلقا وأبدى ، ويلزمه الارتباط بالحياة اليومية والأشياء العامة حتى يتسل ونصير حقيقة من الحقائق . فالجمال الخالص أسطورة من الأساطير لا يعرفها العمل الأدبي الا اذا كانت متعلقة بالجزئيات الحاصلة في مجرى أمورنا العادية .

وبذلك ينهى الجمال الى أن يكون عملا نسبيا في كل الأحوال ما دام الاختلاف قائما في نماذج من الحياة تتأثر بالزمان والمكان . وفي رأى بودلير أن هؤلاء الشعراء الذين يطلبون الجمال المطلق . وينسبون البدعة الخالده لبسوا الا شيعة من المفتونين : فكل زمن وكل جماعة - كما يقول - لها تعبيرها الخاص عن الجمال في نظرها . ولا بد للشاعر من أن يسعى سعيا حثيثا كما يحقق مثلا للجمال في نفسه يلائم أوضاع وبسائر ركب الزمن ويفى بما للبيئة علمه من الآثار والأفضال .

ومن أهم خصائص الجمال في العمل الأدبي لديه أن يلبس النظر ويشير الدهشة بأي شكل من الأشكال . فلا بد من تحقيق هذه اللفظة وتلك الدهشة بأن يعتمد الأديب الى القواعد النقدية والأصول المدرسية فيخرج عليها ، وأن يفارق سنة الانباع الحرفي لأحكام الرقباء مهما كانوا . ويقول أنه من أجل المحافظة على الفرحة التي تثيرها الدهشة في النفس ، والابقاء على النشوة التي تحدثها الجودة والغرابة في الوجدان ، ينبغي أن يظل الكاتب حريصا على التنويع والابتكار في

النساج المعروضه والآحاسيس المجنلاة • ذلك لأنه اذا ضاع النوع فى أعمال الأديب اختلطت النماذج واعنجت الوحدات وصارت على هيئة رتيبة خاليه من الشخصية والحياة وشبيهة بالانفعال والعدم • ويؤكد بودلير دائما هذه الحقيقة : وهى أن الجميل دائما خارق للعاده وخارج على المألوف وغير موافق لما أتى به الغير فى نفس المجال •

أما نظريته فى الخيال فهى وثيقة الارتباط بمنحاه الشعرى وسنديده الالصاق بروحه فى الفن والتأليف • فبودلير واحد من أولئك الحالمين الذين نسدوا اللذة فى اسنقصاء المجهول ، وبحتوا عن المتعة بعيدا عن الحياة الواقعية الكالحة • فأبعد شئ عن فهم بودلير هو لقول بالرساله الاجساعية أو الأخلاقية التى يؤدبها فن من الفنون والشعر خاصة • وذلك طبعى ولازم جدا ما دمنا نجد فى الانفعال الشعرى فسحة من أجل الانطلاق الى حيث تستطيع النفس أن ترضى شهوتها فى البزوغ ، وتبعا لما نصادفه أمام وهج الاحساس الفنى من اللفحات التى تهينا كل عوامل التمرود والانبثاق ، ففى مقابل الطبيعة التى يلمس بشاعنها ، والواقع المائل الذى يحس بفبحه ودمامته ، يضع بودلير عالم الخيال • وهناك يفضل بودلير مظاهر التشويه والمرض على مظاهر لصحة والانسجام ، ويضع نتاج الوهم فى مرتبة من التقدير والاهتمام أعلى من مرتبة الحقائق والواردة من عالم الحياة •

فالخيال بالنسبة الى الفنان يعلو على أية موهبة أخرى ويفوق كل ملكات الدماغ • واذا كان هناك ما يؤيد هذا القول فاننا نكتفى بأن نعرف معرفة أكيدة أن عالم الفنان من خلقه ، وأن الدنيا عنده وليدة وهمه وتصوره ، حتى تقدر ما لهذه الوظيفة العقلية من أهمية بالغة • فالعالم الظاهرى الموجود عبارة عن المجال الذى ينشط فيه الفنان كيما ينتقى آلاته وأدواته ، ويختار النماذج والصور اللازمة بالنسبة اليه • ولا يتم ذلك الا على نحو معين هو الذى يكشف عن

مقومات الشخصية التى نقوم بالالتقاء ويظهر الذاتية التى تستر وراء عملية الاختيار . فالمجال الحيوى لنفسية الفنان هو الأشياء الخارجية .

ولا يرجع أهليه الخيال عند بودلير الى هذا فحسب ، وانما ترجع أيضا الى اعتقاد بودلير فى نوع من الواقعية الداخلية أو من الانطواء الذاتى . واذا صح ذلك لعب الخيال دور كبيرا فى أعمال الفنان تبعا للارتباط الحاصل فيما بين التكيف الداخلى ووسائل النقل والأداء أعنى فيما بين القدرة على التهيئة والاعداد وبين الحواس المختلفة . فالهدف الذى يسعى الفن الى تحقيقه ذاتى الى أقصى درجة ، والمرمى الذى ينبغى النفاذ اليه فردى بحكم الضرورة . ولا يكاد الفنان خاصة من بين كل الناس بفارق نفسه . فالفنان بسناز أولا وقبل كل شئ لأنه صاحب خيال أو متخيل ، يمس النار من روحه لضىء بها الأشياء ، ويعكس المشاعر على باطنه لنعود فنير الحياة . فالخيال الخصب عند الفنان هو الذى يوحى اليه نرحسته المظاهر الطبيعية فى صورة أشعار منظومة وترانيم حبة . وفعل الخيال انما يظهر حقيقة فى عملية الاختيار بين الأشياء التى يتجاوب معها ، والأحداث التى ينفعل لها ، والمظاهر التى يتأثر بها .

وبناء على هذه الأنظار المتتالية فى الخيال والجمال ، آمن بودلير بضرورة الفصل بين المهمة التى يقوم بها الشعر والمهمات الأخرى التى تقوم بها علوم الأخلاق والفلسفة . فالشعر لا يعرف شيئا عن الخدمات التى يزعم بعض أصحاب المدارس الفنية أنها تقوم على يديه وتتأدى به وتخلص عن طريقه . واذا أخذنا الشعر على أنه أداة اجتماعية لرفع المستوى العام فى الأخلاق أو ترقية المنحى الشائع فى التفكير ، فقد ما له من صبغة الذاتية ، وصار محكوما عليه بالموت بين أكفان التقليد الزائف ، وعلى صحائف الخطابة الجوفاء . وهذا الحكم مبنى فى نظر بودلير على أساس أن الفن ينقص قدره حينما

يخضع لما نملبه عليه الطبيعة الخارجية وعندما بنحني بازاء
مشاهد الحياة •

فالدور الذى يفوم به الفنان لا يعتمد على النقل والتقليد وانما
يعتمد على معارضة الأشياء الموجودة وانكارها انكارا يتثل فى اقتحام
الذات عند الكتابة النثرية أو الشعرية كلما أمكن • فأول عمل من
أعمال الفنان هو اسقاط الطبيعة فى الخارج واحلال النفس الانسانية
محلها وادا أمكن هذا أصبح من العسير أن نخضع الشعر للفيود
البرانية • وخرجت عن نطاق العمل الأدبى كل محاولة من قبيل
الاصلاح والارشاد والتعليم • وعلى هذا النحو يكون للشعر غرض
واحد • وهذا الغرض الواحد هو نفسه • وفى صورته العليا أو على
نحوه الأمثل تغيب عن الشعر كل نزعة سياسية وتختفى مظاهر البحث
الفلسفى حتى تبقى فى النهاية جوهره الفردى العميق •

واذا نظرنا فى هذه الآراء التى سردها بودلير والننى آمن بها الى
آخر حياته • وجدناها لا تخلو من اتجاه موحد أو من نظرية مستقلة •
وعلى الرغم مما قد نجده فى شعره من توزع بين كثير من المذاهب
الشعرية ومن تأثر بما شاع وقتئذ من المدارس لا نكاد نعثر فى نفذه
على خطوط غير أصيلة أو على سمات طفيلية • ويستطيع النقاد بعد
تحليل بسيط أن يوقفوا على عناصر رومانتيكية أو على عناصر برناسية
فى شعر بودلير • أما فى موقفه النقدى فلا يمكنهم الا أن يقرروا
بشخصيته الناقدة التى تقف فى الناحية المقابلة للرومانتيكية والتى
تسخر من البارناسية وتواجه المذهب الواقعى بدون أى تراجع أو أثناء
عن نزعة الفردية الواضحة وعن ايمانه الفنى الخاص به دون سواء •

ومما يلاحظ فى النهاية أنه لا يستطيع واحد من الناس اتباع ما حاء
فى كلام بودلير من الأفكار وما تخلل عباراته من الآراء النقدية • وذلك

الأن بودلير لم يعمل على اتمام حلقات مفقودة كثيرة في طيات مذهبه ، ولم يكن من المثابرة والانكباب بحيث يمكنه أن يأخذ شيئاً من الأشياء مأخذاً جدياً وأن ينظر الى الحياة نظرة فيها عناية أو غيرة أو اهتمام . والعيب الأصيل الذى يتمثل فى غياب عنصر الحيوية من النقد البودليرى انسا يأتى عن هذه الروح الذاتية المفرطة حتى امتاز بها الرجل طيلة أيامه على الأرض . كان فرديا زيادة عما يلزم بالنسبة الى ناقد يريد الخير للأدب وينتد الرفعة للفن الذى يعمل كاهنا فى محرابه . وكان يشعر بالعبث والتفاهة فى شؤون الحياة على نحو أفقده كل اعتبار للتقدم وكل تقدير للارتقاء الذى نصيبه الأعمال العادية .

وإذا ذهبنا الى حد القول بأن بودلير لم يكن قادرا على تركيز مجهوداته فى عمل من الأعمال أو بذل عنايته فى باب من الأبواب فليس معنى ذلك أنه كان قليل الأهسية فى تاريخ النقد . لأن مذهبه النقدى لا يخلو من نفحة عبقرية استندت الى فلسفة فى التحليل وجمال فى التفصيل وقوة من الأداء . ويقول (رينيه لالو) تأييدا لكلاما هذا فى كتابه عن مراحل الشعر الفرنسى (ص ٨٦) أن مقالتيه عن الفن الرومانتيكى والتطلعات الجمالية تثبتان ضلاعة مواهبه النقدية . وأغلب ظنى أنه استفاد كثيرا من التوجيهات التى كان يصدرها فى تعليقاته عن الفنون الأخرى كالموسيقى والتصوير ولكن الذى لاشك فيه أنه قد استفاد كثيرا من الاتجاه الذى سار فيه سان بييف والخطوات التى متى فى أثرها . ان الاثنى — بودلير وسان بييف — هما الناقدان المهران فى الحركة الرومانتيكية اذا نظرنا اليها محصورة فى النطاق الفرنسى .

وأهم ما يمكن أن يعزى الى بودلير فى حركته النقدية هو أنه فتح الباب أمام الرمزية الصحيحة كيما تتقدم وكيما نأخذ مكانها المرموق بين المذاهب . فليس فى فن بودلير فى النظم وحده هو الذى

يضع جرنومه الرمزيه وانما يأنى فى غضون كلامه النظرى عن الفن
الخالص ما يمكن أن ينظر اليه المؤرخ على أنه أرهاصات خالية من
الزيف ، وتباشير ممثلة بالحياة ، ودلائل قاطعة على الأسبقية والبدء •

واذ نعى ها هنا بنوكيد هذه الحقيقة فلأننا نؤمن ايماننا قويا بأن
كل حركة نقدية لا تلتفت هذه اللفه ولا تبذل بعض عنايتها فى هذا
الجانب سنقد غير قليل من أهيتها • لسبب بسيط وهو أن الأدب
الخالص لا يكون الا رمزا للغاية ، ولا يستطيع ألا أن ينصرف هذا
المنصرف للتنرفة بين بعضه كفن وبين بعضه الآخر كعلم • وأول بيان
كامل عن الرمزيه هو ذلك الذى كتبه موريا فى الملحق الأبنى المفيجارو
بماربخ ١٨ سبتمبر عام ١٨٨٦ حيث جاء فيه أن هذا المذهب انما بهتدى
بأنار بودلير ومالارمبه وفيرلين • ومن ناحية الفن الخالص يذكر
الرمزيون قصيدة بودلير عن « المجاوبات » عادة كنمط فريد للشعر
الرمزى وهذه ترجمتها :

- أن الطبيعة معبد أركانه أحياء •
- يدعون السنتهم أحيانا فتتطق بالكلمات المبهمة •
- ويجوس الانسان بين غابات الرموز •
- فيرمقها بنظرات اليقة •
- ومثلما نختلط أرجاع الصوت من بعيد •
- فى وحدة مظلمة عميقة •
- رحبة مثل الليل ومثل الضوء •
- تتشابه الروائح والألوان والأصوات •
- والمعبد ماكن بالروائح الزكية كلحم الأطفال •
- الحلوة كائنات المزمار
- الخضراء كلحن المراعى
- وماكن بأشياء أخرى مرتشاة وغنية ومنتصرة •
- وله انساع الأشياء اللانهائية ،

**بفضل العنبر والمسك واللبن والبخور ،
الذى يذكر هيمان الروح والحواس .**

أما من ناحية العمل النقدي فيذكرون أنه هاجم الشعر بنزعانه
الفكرية والاصلاحية وأسبغ عليه من لدنه روح الغموض وأدخل فيه
موجة التحليق . نم أنه قد عمل على تخليص الشعر من العصبان النى
عاقته عن التقدم وحرمتة الحياة فترة طويلة من الزمن . واذا كان
الكثيرون من النقاد قد اکتفوا بأنهم نقاد فبودلير قد أعطانا السودج
قبل أن يعطينا الفكرة وبيّن لنا تفصيلا واجمالا . . أعنى نظريا وواقعا
معا . فأصبح يعد بحق من بين أكبر من أثر فى الشعر والنقد الحديثين
وأخطر من رسم عليهما خطوطا بارزة ستبقى الى الأبد محتفظة باسمه
وطابعه .

نظرية شوبنهاور فى الفنون

(العمل الأدبى كالمرآة .. فلا تنتظر من المرآة
أن تعكس صورة ملاك إذا نظر فيها حمار !)
(شوبنهاور)

● نظرية شوبنهور في الفنون

كان شوبنهور فنانا بطبعه الى جانب ما عرف عنه من أنه فيلسوف كان فنانا في أسلوب كتابته كما امتاز بالروح الفنية في طريقة تفكيره . ولعله لم يؤثر عن فيلسوف قط جمال أسلوب وحيوية تعبير وروعه أداء كما أثر عن شوبنهور (وأفلاطون الذي كان دائما مصدر وحي لشوبنهور كما يقول هو نفسه) . وان دل تغلغل الروح الفنية في عمله الفكرى على شيء ، فانما يدل على مدى ما تمتع به عقله من قوى وملكات ومقدار ما انرت فيه ظروف حياته الخاصة . فشوبنهور فيلسوف مفكر ، ولكنه شذ في الحقيقة عن الطريقة الأستاذية ، التي اتبعها بوضوح كانت ، وهيجل ، في رسم مذاهبهم الفلسفية ، وبناء كيانهم الفكرى . كذلك لانعدام لدى شوبنهور ميلا أدبيا ظاهرا ، ولا يزال أسلوب الكتابة الذي اختص به موضع اعجاب المفكرين والنقاد ، ولا تزال طريقته في التعبير محل ثناء كل من ألقى نظرة - ولو يسيرة - على مؤلفاته . فهذا عامل أساسى من بين العوامل التي منغى أن تتطلع اليها ونحن بصدد الكشف عن مقوماته الأدبية واتجاهه في تفسير الفنون .

وكان شوبنهور متشائما كذلك . . ورث التشاؤم بمزاجه واعتنقه بعد ذلك بفكره ثم جنح اليه بخياله . ويرد برتراند رسل تشاؤمه الى ذوقه ومزاجه الخاص والى تكوينه الطبيعى . ولكن باحثا مع ذلك لا يستطيع أن يهمل هذه الموجة العامة ، وأن يتجاهل ذلك الاتجاه

السائد ابان النصف الأول من القرن التاسع عشر . . . موجة النساؤه والانجاء السوداوى فى نفوس الشعراء ولأدباء ، أمثال بيرون فى انجلترا وألفريد دى موسيه فى فرنسا وهينى فى ألمانيا . كذلك لا بد من أن نربط بين شوبنهاور ونظرته ، وبين نبرات الحزن العميق فى ألحان شوبان وتشوبرت وبينهوفن . فمن الصعب أن نقصر تفسير التشاؤم عند شوبنهاور على مزاجه الشخصى ، طالما كان من السهل ايجاد بذور ناصعة لاتجاه عام فى الاحساس والتذوق . بل يصعب - ان لم يكن من المستحيل - أن نعزل شوبنهاور عن الميول الرومانتيكية التى سادت حينئذ . وقليل من التأمل فى تفكير شوبنهاور نفسه سيكون كافيا لأن يردنا الى عناصر وأصول عديدة من صميم المذهب الرومانتيكى .

وليس من الصعب على الباحث فيما أعتقد أن يقرن بين الحركة الرومانتيكية وبين فلسفات شوبنهاور ونظراته وآرائه . فنحن نعرف من تاريخ شوبنهاور ومن وقائع حياته الجارية أنه عمل ، تحت تأثير الرغبة الشديدة التى أبدأها والده ، كاتباً فى احدى المنشآت التجارية فى هامبورج سنة ١٨٠٥ . ولم يستطع التخلي عن أوضاع حياته على ذلك النحو الا بعد أن مات والده . كان يمقت تلك الحياة وينزع الى حياة علمية يحقق فيها رغباته وميواه . ولكنه تأثر مع ذلك بأشياء هامة ، ونركت هامبورج فى قلبه خبوطا قوية من نسج شخصيات كبيرة فى الحركة الرومانتيكية مثل اتيك ونوفاليس وهو فنان . وهنالك أيضا - على أيدي هؤلاء - هام باليونان القديمة وأقبل على حضارتها وعرف كيف يستفيد منها واعتاد - متأثرا برومانتيكى آخر هو اشليجل - أن يجنح الى تفكير الهنود ، وأن ينظر فى آثارهم ، ويعجب بدياناتهم .

ونحن نعلم من تاريخ الرومانتيكية أنها لبست مجرد نزوع أدبى

وميل فنى * * ليست مدرسة شعر ومذهب نقد فحسب ، وانما هى بالاضافه الى ذلك - طريقه خاصه فى الحياه وسلوك ذاتى فى المعيشه *
فهى - الى جانب كونها طريقه مذهبيه فى النظم الفنى - تمتلك منهجا خاصا فى النسئون الفرديه وتقدم اصولا وضعية فى الحياه ضمن ما تقدمه من اصول نظريه فى الأدب * او بعبارة اخرى يمكن النظر الى الروماتيكية على أنها مدرسة فن وحياه بمعنى الكلمه ، وعلى أنها طريقه فى النظر والعمل على السواء * ولذلك نجد أن معظم الفنانين والأدباء المنتسبين الى النزعة الروماتيكية قد جعلوا من حياتهم نفسها عبلا فنيا وعاشوا أعمارهم بطريقه معبئه توائم نظرتهم وتنفق مع ميولهم فاذا كان شوبنهاور قد تأثر بالروماتيكية فهو لم يخضع لها فى معاملها ومبادئها فقط ، وانما اجتذبت ملامحها الى أحد أن اصطبغ تفكيره ، فى الفلسفه ذاتها ، بأسلوبها ، وتكونت لديه عادة القياس اليها * وأقل نظره نرمى بها الى المدرسه الروماتيكية والى فلسفه شوبنهاور ، سنكون كفيله بأن تكشف لنا عن حقيقه لها أهميتها فى هذا المجال ، وهى أن ثمة اتصالا قويا وعلاقه واضحه فيما بين آراء شوبنهاور عن الفنون وآراء زعماء الروماتيكية فى الحياه ، وأعتقد أن الأمر فى هذا الاتصال ليس مجرد تشابه أو مجرد تناظر ، لأن العناصر الفكرية المبثوثة فى غضون النألف الروماتيكية قد برزت بروزا واضحا فى أعمال شوبنهاور وآرائه الفلسفيه ولأن طبيعه الاتجاه الروحى المستكن فى أشعار لا مارتين الغنائبة الحزينه ، وفى قصائد نوفاليس الأسيانة هى نفسها الغالبه على معتقدات شوبنهاور *

يقول فاجيه فى بعض كلامه عن الحركه الروماتيكية فى الأدب :
أن الأصل فيها هو الاشفاق من الحقيقه ، والرغبه فى تحاشيها *
ولو أننا تابعنا تفكير شوبنهاور وفلسفته الخاصه بالعالم كارادة ومثال لوجدنا نفس التيار مترجما الى لغة العقول وعثرنا على عين

الحقيقة معبرا عنها بأسلوب الفلاسفة • فالفن هو نوع من الهرب وسبيل من سبل النجاة والخلاص • ولذلك يقول فيليب مديتش - في كتابه عن نظرية العقل لدى شوبنهاور - أن الهدف المقصود من وراء كل فكرة جمالية عنده هو النأمل • وحسبنا أن ندرك شروط التأمل لدى شوبنهاور كيما نعرف مدى ارتباطه في ذلك التفكير بالنظره الهندية (النرفانا) ، وبالطريقة الروماتينية • ذلك أنه من الضروري في اعتقاده محاولة الانقطاع كلية عن الإرادة الفردية وعن حدود الزمان والمكان وعن لوازم الحياة الدنيوية من أجل الوصول الى معرفة الأفكار سواء ما كان منها متصلا بالمسائل العقلية أو بالحالات الوجدانية الجمالية •

وحقيقة الفن كما تصورها شوبنهاور مرتبطة ارتباطا وثيقا بمذهبه الفلسفى وبفكرته الخاصة في تفسير الحياة والوجود • ولا يمكن بحال من الأحوال أن نجزيء فكرته عن الفنون وأن نفهمها بمعزل عن صميم اعتقاده في الإرادة • وشأن شوبنهاور في ذلك شأن هيجل وشلنج • فعندهما - كما هو الأمر عنده - يستحيل أخذ نظرية الفن أو النظر اليها بوصفها شيئا مضافا الى أصول اعتقادهم الفلسفى • ولكن ما هى ملامح ذلك الاعتقاد الفلسفى الذى أدى الى وجود هذه النظرة التى ارتآها ، وآمن بها شوبنهاور في تفسيره للفن ؟

رأى كانت فيما رآه أن حقائق العالم تنقسم الى نوعين : نوع ظاهر ونوع باطن • فهناك عالم ظاهرى ندركه بالحواس والأفكار ، وهناك عالم باطن لا سبيل الى ادراكه أو التوصل اليه • والحقيقة الباطنة أو الشئ في ذاته لا يقع في حدود التجربة البشرية ، وإنما هو بعيد عن النطاق الذى يؤثر فيه كل من الزمان والمكان • وقد تناول شوبنهاور عالم الباطن أو الشئ في ذاته وأعطاه معنى جديدا واحتفظ له بصفات كثيرة من تلك الصفات التى كان قد أسبغها عليه كانت ••

سماء الارادة وقال أن هذه الارادة لا زمان لها ولا مكان . وانها
نختفى وراء كل مظهر من مظاهر الحياة فى العالم الديوى ، وهى
واحدة على الرغم من النعدد البادى فى الأمور المرئية الجزئية . وهى
كلية عامة بحيث تشمل الوجود بأكمله وتتمثل فى تطورات الطبيعه
بأسرها . وكونها ارادة فذلك معناه الشقاء ، فكل ارادة هى مصدر
للسفاء وسبب من أسباب التعاسة وداع من دواعى الهم . ولذلك
فهذه الارادة النى نعم الوجود شريرة . وهى أصل فى كل ضروب
المعاناة والألم فى حدود معاشنا الأرضى . فالارادة معناها الرغبة
والاشتهاء . ولا وجود للرغبة أو الاشتهاء بغير مطلب التحقيق . وهما
تصطدم الارادة ببعد المسافة بينها وبين الأمل . وحتى لو تحقق
الأمل ، فكيف ذا من الآمال قد اندثر فى الطريق ابان النزوع الى
تحقيق هذا الأمل وحده . ولذلك فإن عالم ارادة هو عالم سقاء .
لأن الرغبة لا حد لها . بينما يسهل علينا جدا تحديد الآماد التى تنتهى
اليها كل محاولة لتحقيق رغبة وفض امكانية . وليس هنالك من
يستطيع أن يزعم عن عملية التحقيق لأى هدف أو رغبة انها مرضية .
بل — على العكس من ذلك — نحس فى قرارة نفوسنا بأن كل تحقيق
هو ضرب من الافساد للأمل المرجو وبأنه ما من شىء يؤدى الى سخافه
المطلب المنشود مثلما تؤدى اليها حيازته وضمانه .

وهذا هو العالم الذى تستتر وراء مظاهره ارادة الحياة .
ولكن اين جانب المثال من هذا الوجود ؟ هنا يظهر بوضوح أثر
أفلاطون على فكر تشوبنهاور . فقد استطاع تشوبنهاور أن يأخذ للمثل
(أو للصورة اذا شئنا) مكانا متوسطا بين الارادة الخفية وعالم
الأشياء الناهضة . وقال أن الارادة تحقق موضوعها فيها مباشرة ،
وبذلك نعددها مراحل فى طريق التحقق السابق على الكثرة . أو هى
عبارة عن الأنواع والصور الأصلية التى لا تتغير وكيفيات الأجسام

الطبيعية • وتقف من الظواهر الفردية بمثابة النموذج من النسخ •
وتتصف فيما عدا هذا بالخلود وعدم الخضوع للقوانين التي
تتحكم في عالم الظاهر • وعقولنا - هذه العقول التي تزرع تحت
أعباء الارادة الفردية وتشقلها أشكال المعرفة العادية من زمان ومكان
وعليه - لا يمكن أن تنطلق الى عالم المثال ، ولا تملك القدرة على
قبل المعارف الخالصة البريئة . وانما يكون محصولها مجرد أمشاج
من المعارف العملية • وذلك لأن العقول في هذه الحالة انما تسيبرها
الارادة ... ويغدو جليا بعد هذا . أنه ما دام في سبيله الى أداء
وظيفته الطبيعية ، وأنه طالما كان خاضعا لضرورات الحياة سبكون
مستحيلا بالنسبة اليه أن ينوصل الى معرفة المثل • واذا شاء ادراك
هذه المثل فعلبه ، أولا وقبل كل شيء ، أن يتخلى عن المبادئ التي
نشئت روحه وتوزع قواه ، وأن يخرج على مؤثرات الزمان والمكان
والعلية ، وأن ينزع عن كتفه مستلزمات الارادة الفردية • وذلك كله
لكي ينفذ عن كاهله غبار العالم الواقع • • عالم الارادة الشريفة • •
ويستحيل الى عقل خالص •

وهذا العقل الخالص بالاضافة الى المثال يضعان الأسس التي
يتركب منها العيان الجمالي أو الحدس الجمالي ويلتزمان في حالة
شعورية واحدة • هذه الحالة هي الشرط الأول والأخير لعلية
التأمل حيث لا يجب الانسان ولا بكره ، وانما يتأمل فحسب • يتأمل
المثال الخالد وقد تبدى في الشيء القائم أمامه • فالعيان الجمالي
أو المشاهدة الذوقية ليست سوى نمثل أو استحضار الصورة
(أو المثال) بواسطة العقل الخالص . لأنه في حالة العيان الجمالي
مستحيل الشيء القائم أمام الشخص الى مثال نوعي جملة واحدة .
كما يستحيل الشخص نفسه (أو الفرد) الى ذات خالصة عارفة •
وهكذا تتحقق للنفس الانسانية طريقة للخلاص بالحازة على اللذة
الجمالية •

وفى الفنون يمكن - أكثر مما يكون هذا ممكنا فى سواها
من العلوم والمعارف - أن تتم للنفس عملية التأمل على وجهها الأكمل
وأن يتحقق لها الخلاص المؤقت من الزمنية والرغبة ، وذلك لأنه من
الممكن فى أبواب الفن أن يتجنب الانسان ما لا أهسية له . والشئ
المدرک - أى العمل الفنى سواء كان قصيده أو لوحة أو نغما -
مبتور الصلة بما يهيج الرغبة ، ولا شأن لم باتارة المطالب العادية .
فس المخلص مثلا بالنسبة الى الانسان الذى يواجه نفاحة ناضرة أن
ينتهى أكلها ولكن باب الاحتمال يكون مقفلا اذا كان ما واجهه
هو لوحة قد رست عليها التفاحة نفسها بدقه . فها هنا فى الحالة
الأخيرة نجد من الوضع نفسه معونة على التأمل بطريقه جمالية
خالصة . ومن الممكن بطبيعة الحال أن يتأمل الشخص تفاحه حقيقبه
من وجهة نظر جمالية خالصة . ولكن كونه يعرف أن التفاحه المرسومه
على اللوحة غير حقيقية ولا يمكن التهامها ، من شأنه أن يسهل له
عملية التأمل الجمالى الخالص وأن بعينه على التحرر من
عبودية الارادة .

فالخلاص اذا بالفن . ومهمة الفن على هذا الوجه هى التحرر
من عبودية الرغبة وقيود الارادة عن طريق التأمل الجمالى . وسواء
كان التأمل الجمالى منعلقا بعمل من أعمال الفن أو بشهد من مشاهد
الطبيعة ، فانه يكفى أن يشير موضوع التأمل الى دلالة ، أو معنى
متنيز من الأشكال الطبيعية ، حتى يثير الاحساس بالجمال وحتى
يؤدى الى تمام الشعور بما هو جميل . فالجمال عنده - على هذا
الأساس - هو الشكل الدال أو هو المثال المقدم الى الادراك الحسى
فى حدود الواقع . ولذلك استطاع شوبنهاور تعريف العمل الأدبى بأنه
تعبير الفنان عن مدى فهمه وادراكه للمثال (بالمعنى الخاص بفلسفة
شوبنهاور كما تقدم) . واذا كان هذا هو اعتقاد شوبنهاور فى الفنون
فسيرتب على ذلك قوله بأن العبقرية ليست موحدة الاتجاه . أعنى

ليس عملها مقصورا على استيعاب المثل ، وانما يتطلب بالاضافة الى ذلك مفدرة على اعادة انتاج هذه المثل أو اعادة التعبير عنها في الرسم والتحت والشعر والعمارة والموسيقى *

وها هنا نجد أنفسنا بازاء صعوبة أولى مصدرها ذلك التقارب الواضح بين سبيل المعرفة عموما وسبيل الفن على وجه الخصوص . فاذا كان التأمل سبيل كل منهما - الفن والمعرفة - فكيف يتسنى لنا أن نختط هذا السبيل أو ذاك وأن نميز الأول من الأخير ؟ لا نسلك والأمر كذلك ، الا أن نشير الى تفرقة وضعها شوبنهاور بين عمل الفنان وعمل الفيلسوف عندما جعل خاصية الفنان - كالشاعر مثلا - أبراز الصور (أو المثل) المدركة على نحو تجسيى وبطريقة وافعة . بينما خص الفيلسوف بطريقة مجردة في تعبيره عن الصور أو المثل التى بالتقطها أثناء عملية التأمل . والصلة هنا بين أرسطو وشوبنهاور ليست ضعيفة ++ كذلك يلاحظ أن الفنون تصل الى الغاية وتحقق أهدافها ، بينما تعجز العلوم الطبيعية اذ تتوقف مسائلها على ما يجد من اكتشافات وما يرد من المعلومات . والتاريخ هو الآخر لا يمكن أن يتوقف عند مرحلة بالذات طالما كان الزمن فى توالد مستمر وطالما كانت الليالى حبالى على ما نرى . ثم أن التاريخ يهتم بالجزئيات ويعنى بالمسائل الفردية ، فى حين يتعلق الشعر بالمسائل الكلية وينزع الى المثل فيحيلها الى نماذج مجسمة . وهكذا يفضل الشعر كل شق من شقوق المعرفة أو هو على الأقل ينفرد بسمات خاصة قلما يتقابل فيها مع ألوان المعارف الأخرى *

أما الصعوبة الثانية فتأتى من كيفية التفرقة بين الرجل العادى والرجل العبقرى فى هذا المضمار . فالناس سواسية اذن طالما كان سقدور كل أحد أن يتطلع الى المثل وأن يتخلى عن الرغبات فى سبيل اتمام عملية التأمل . ولكن شوبنهاور يتخطى هذه الصعوبة بأن يقول

عن ملكة اسيعاب المتل بوضوح وابرارها بوضوح أيضا في نعيم
أدبي ، أنها خاصة بأفراد قلائل • والا استحال على الناس تذوق
الأعمال الأدبية كما هو مستحيل بالنسبة اليهم أن يعبروا عما يتوصلون
اليه في عملية التأمل • اللهم الا أولئك الذين يصعب عليهم تقدير
الجمال وتذوقه بأي معنى ، فمن المستحيل بالنسبة اليهم أن يتجردوا
عن الرغبات الحسية ويصعب عليهم بالتالي تقدير أى دلالة من دلالات
الجمال • فباستثناء أولئك ، يكون كل الناس مهينين للنفاذ من دائرة
النفس المحدودة وقادري على الخروج من أبواب ذواتهم الضيقة
والتطلع الى المتل (أو الصور) ومعانيها وجها لوجه أثناء زمن وجيز •
ومن المشاهد أن بعض الناس لا يكون مؤلفا أو ساعرا أو موسيقيا •
ومع ذلك فهو يملك القدرة على تذوق الأعمال الفنية تذوقا عميقا •
ويمكنه الاستمتاع الى حد كبير بالألحان والقصائد واللوحات •
ذلك أن الفنان يدعونا الى استجلاء العالم في عينيه • ونستطيع - عن
طريقه - أن نتوصل الى ما لا يمكن أن نتوصل اليه بملكاتنا الطبيعية •
وهذه هي حدود الفنان وحدود الشخص العادى •

وأهم من هذا كله تفرقة أخرى يضعها شوبنهاور بين الانسان
العادى والرجل الفنان • وهى أن هذا الأخير يتمتع بمقدرة عملية
تعيّنه ، على الأداء الفنى • وحرمان الرجل العادى من هذه المقدرة
فاصل قوى بين العبقرية وملكة التذوق • لقد زعم كروتشه أن عمله
الحكم والتذوق تتضمن التعبير الفنى ولو داخليا • وعلى هذا المقياس
يكون التمييز سهبا بين رجل الفن الخالق وبين الذين يستمتعون بفنه
وينتقدونه • ولكن شوبنهاور لا يؤمن بمسألة التعبير الداخلى
ولا يعترف بحالة الاحساس البحث على اعتبار أنها حالة عبقرية من
حالات الفن • انه أصوب من كروتشه كثيرا عندما يضع حقيقة التعبير
الأدبى المصنوع كشرط أساسى فى العمل الفنى وفى العبقرية الأدبية

الخالقة • انه ينفق مع كروتشه - كما يظهر مما سبق - في اسنازاه وجود نوع من الاحساس الجمالى لدى الرجل العادى وفي قوله بأن الاختلاف بينهما ليس اختلافا في الكيف ، وانما في الحكم أعنى في مقدار احساسه ووعبه ، وليس في نوع ذلك الاحساس والوعى • ولكنه يختلف عنه في حاله فوله بأن العبقرية الفنية تحوى على ملكه المعينة للصور (أو المثل) وملكة التعبير الخالق معا • وعلى ذلك فالملكة الأخيرة هي فاصل قوى واضح بين الرجل العبقرى والرجل العادى • وهي ملكة لا معنى لها بغير المعرفة المكتسبة والمران العملى والمدربة على الأداء •

فرق شاسع اذا هو ذلك الذى يفع بين تعبيرين أحدهما لانسان عادى والآخر لانسان عبقرى عندما يواجهان عاملا من عوامل الاحساس الجمالى • وهذا الفارق هو الذى أسعى بكل قواى من أجل ابرازه المقارىء • شتان بين تعبير عادى وتعبير مصنوع • وأصل العبقرية الفنية وشرطها اللازم هو هذه المهارة الصناعية في أداء الاحساس الجمالى وابرار المضمون العاطفى واخراجه عن دائرة الشعور الى عالم الواقع الحى مجسما على أى نحو من الأنحاء ، قصيدة أو مقالة أو قصة •

النزعة النفسية في الأدب

● النزعة النفسية في الأدب

يحلو لبعض الأدباء والنقاد أن يورد في كلامه عن الشعر ما يدل على أنه يعطى الوصف النفسى أهمية بالغة وعلى أنه ينظر اليه كما لو كان المثل الأعلى فى العمل الأدبى • وقد ظهرت فى السنوات الأخيرة مجموعة من الكتب التى تعالج الشعر من وجهة نظر نفسية وتحاول أن تعطى لهذه الصبغة دلالة كبيرة وقيمة رفيعة وأن تعلو بالشعر على حساب ما يتوفر فيه من تلك الجوانب حتى شغلت فكر العامة وجعلت الناس يخلطون بوضوح بين المنحى النفسى فى الأدب والتحليل السيكولوجى للحالات الشعورية • ونحن نريد أن نوجه النظر بهذا المقال الى جملة من الحقائق عسى أن يتدبرها أصحاب التوجيه الأدبى فى هذا العصر وعسى أن تكون خاتمة لتلك الفوضى التى عمت الأقلام من هذه الناحية فتضع حدا لاستخدام المفهوم النفسى وتنقذ نقادنا من حير متصلبة بين مفهومات الأدب المتعددة ونزعاته المتباينة •

ونحن نرضى فضول النقاد السيكولوجيين من أول الأمر فنقول عن الأدب أن أول شرط من شروط ارتقائه هو أن يكون مدموغا بطابع نفسى لا يفارقه مهما تنوعت الأساليب والمقامات • وهذا هو ما تنهيه اليه الفترة الماضية من تاريخ أدبنا الحديث فحاولوا أن يشعروا الناس بضرورة التعبير عن النفس دائما حتى يخلص أدبهم من الصنعة الزائفة ويخلو من عناصر التقليد ويأخذ اتجاهها جديدا مغايرا لما كانت عليه الأعمال الفنية قبل ذلك ، وعمدوا الى الشخصية الانسانية بالذات

يريدون استلهاهما والغوص البها والنفاذ الى أعماقها والصدور عنها
صدورا مباشرا * بيد أن هؤلاء النقاد الذين ظهروا بعد الحرب العالمية
الأولى لم يكونوا جاهلين بأصول الفن التى يعملون بها ويقيسون
عليها . فلم يقعوا فى ذلك الخطأ الذى تردى فيه أصحابنا المحدثون
حين حسبوا أن الأدب فن لا يقصد به الا التعبير عن الحالة النفسية
ووصفها وصفا تحليليا خالصا * والفارق بين الاتجاهين واضح كل
الوضوح وظاهر نسام الظهور : اذ أن العقاد والمازنى لم يكونا
يفصدان تحويل الأدب الى عمل فنى يراد به شرح ما يمر بالنفس من
حالات التعب والحصر والتذكر وانما شاء أن يجعل منه فنا خالصا يعبر
عن تلك الحالات وينم عنها ولكنه لا يختص بها ولا يعنى بشرحها
ولا تهمه دلالاتها ، شاء أن يكون فنه مترجما عما يجيش بذات
الانسان من مخاطر ، معربا عما يتعرض له من الأشياء الخارجية
بالوصف ، مظهرا لمعانى الحياة السارية فى باطن القلب والوجدان *
وهذا العمل - من جانبهم - من شأنه أن يرتفع - ولعله قد ارتفع
فعلا - بالأدب ، وأن ينهض به ، وأن يشيع فيه روح الثورة على
الأوضاع القديمة ، ويجعله قابلا لاتخاذ موقف لا يعاب بالنسبة الى
التيارات التى استحدثتها أوربا فى العصور الأخيرة * بل ان مثل هذا
الفهم الجديد للعمل الفنى قد أتاح الفرصة لأول مرة فى تاريخ الأدب
العربى من أجل أن يحدد عن اتجاهه التقليدى فى اغفاله المحققة
الانسانية وانكاره للذات المفردة وعدم اعتراقه بالشخص الفنان * وقد
تأثر اتجاههم هذا كما هو ظاهر بالحركات الرومانتيكية فى ألمانيا
وانجلترا وفرنسا مما جعلهم ينجحون نجاحا باهرا فى التأثير على الأجواء
الأدبية العربية كلها منذ انتهت الحرب الأولى حتى اليوم *

أما أصحابنا من المتبعين والمواصلين لمهمة النقد فأحسبهم تأثروا
بالتحليل النفسى وما ينشأ عن التحليل من عمليات وما استجد فى

كابات السوق الأميركي من عبارات • وقد ظهر هذا الاتجاه عند هؤلاء منذ شاعت على ألسنة المثقفين موضوعات السيكاوجيا الحديثة ومنذ انحدرت الى مصر أفلام سيسائية تعالج أمراض العقل وأمراض النفس • وكان من الضروري بعد ذلك أن تظهر على أيديهم حركات ونزعات وأن تتخذ هذه الحركات والنزعات أسماء شتى ، فبعضها يطلق عليه اسم الأدب المهموس ، والبعض الآخر يأخذ شكل أدب اقليمي ، وكان مقدرا أن يظهر غير هذين النوعين من الأدب مما لا نملك حصره وتقييده الآن ، ولكننا لم نطقن بعد الى ما يراد بها أو ما تهدف اليه ، ولا ندري مدى صدق دعواها •

والسبب المباشر الذي أدى الى فشل هذه الحركات هو أنها لم تتأثر بمذاهب فنية معينة • ولم تخالط أساليب النقد المستحدثة ولم تدرك تفاصيل الأعمال المناطة بها واكتفت بالعناوين والمسميات • وكان من جراء ذلك كله أنها لم تأت بأبتكارات مناسبة حسب القواعد المرسومة في اتجاهات الغربيين أو الشرقيين واقتصرت على ابداء نشاط ساذج في الكشف عن مدى اطلاعها على علوم النفس والفلسفة بما صارت تحشده في تعلبقتها على الأشعار من تهاويل منمقة وتصاوير مضطربة • وتكمن المصيبة في أن هؤلاء جميعا قد تعصبوا لآرائهم هذه تعصبا شديدا فلم يروا - بعيونهم المغرضة - لونا آخر من الأدب يضارع هذا الذي اتفقوا عليه أو يعلو عليه في القيسة والقدر •

وأحب أن ألفت نظر أصحابنا أولئك الى مجموعة من الملاحظات التي تعود عليهم بالخير لو تدارسوها فيما بينهم دراسة انسان متميز بالوعى والحصافة •• ذلك أنهم يتأثروا في اتجاههم بما كان ينبغي لهم أن يتأثروا به من ضروب البحث وانما خضعوا لتيار غريب - ولعله ثانوى فحسب - بالنسبة الى علوم النفس الحديثة • فهم لم يأخذوه من الكتب التي تنظر اليه بوصفه علما من العلوم الطبيعية وتستخدم

في درسه وبحثه أساليب العلم المقررة ، بل تناولوه من أيدي طائفة المحللين الذين يعتبرون علم النفس فنا نظريا ويأخذون الدلالة المرضية من الكلمات والرسوم دون أن تنتهياً لهم الوسائل العملاقة الكافية من أجل الدراسة النفسية الدقيقة •

وبذلك تأكدت خيبة حركتهم النقدية وثبت فشلهم في استقصاء المصدر الروحي لاتجاههم الفني ولم يفلحوا في ورود معين صالح للسقيا والرى ولم يستطيعوا - بالتالى - أن تخطو مدرستهم خطوة واحدة الى الأمام • لأنك على اعتبار ما يقولونه من صنوف الرأى وما يمتدحونه من خصائص الأعمال والنماذج ، تستطيع أن تأتى بالوثائق التى يكتبها المرضى فى المستشفيات الخاصة بالأمراض النفسية والعقلية فتضعها فى قائمة الآداب الرفيعة • أليس المهم فى الأثر الأدبى هو أن يحتوى على بذور وعناصر مشيرة الى حياة الوجدان الداخلى وأن تتوفر له من الألفاظ والكلمات ما ينبىء بباطن الفؤاد ؟ ألا يعظم الأثر الفنى عندهم بما يباهى به سواء من ألوان الدلالة النفسية وشياتها ؟ اذن فلا عليهم من اجهاد أنفسهم فى دوائر الأدب ومتون الكتب وليكتفوا بنزهة قصيرة الى احدى المصححات العقلية ليعثروا فيها على بغيتهم ويحققوا فيها مذهبهم كاملا غير منقوص ويخرجوا بعد ذلك لتبشير العالم الأدبى بميلاد طائفة من النوابع المجهولين المغمورين •

كذلك يمكنك - والأمر كذلك - أن تلغى قول بعض النقاد بأن « أعظم المبدعين فى الأدب هم أولئك الذين كانوا يملكون من البصيرة أوسعها ومن الشعور أكثره توترا (١) » ، أو بأنهم أولئك الذين كانوا يملكون القدرة على قيادة البشرية فى دائرة الفهم وفى مجال الاحساس وفى مضمار التعقل ، ويذهبون من ثم فى تعميق

(١) راجع كتاب أرنولد بنت من الدوى الادبى ص ١٩ •

الشعور وفي المظهر الدوق إلى المظهر الذي يشعرون به في ...
 حياء وفي الروح روحا * مع * في الأمر في التعبير والاداء ...
 النفس فما أصنع الدوق والقهر والدعور ... ما أصنع الصنعة التي
 تدل على مسهي العسق . والصناعة التي تسير إلى غاية الحب .
 والصناعة التي تؤجج وفده المساعر " اد ينصير الكتاب مماثرا لهذا
 المهيح على تداول الكلمات المبهمة والحواظر المحبوسة حتى تؤدي
 المسكين سببا من دلالات النفس .

ولا أدري إلى أي حد مسكر أن يكون الماقد صادقا وغير مسجع
 لمثل هذا المذهب . ان كان سه مذهب . ولا أعلى به أي فتنة ولكن
 أن يجنبها الألب العربي اذا خلطنا فيه بين وثائق الجنان وايروس
 ووثائق الفن الرفيع ؟ وعلى كل فانا أحسن الظن بأصحاب هذه
 الحركات وأعنفد أنهم أخطأوا حيث أرادوا الابتكار والتجديد .
 والا فأى مدى سوف يبلغون وأى هو سحقتون اذا الرموا حرفة
 هذا الانحاء ؟

وأمامك قصائد الشعر المستازة وآداب الفنانين الكبار تتحس
 فيها شيئا مما يزعمون ، وما لا أملك تسمينه أو معرفته على وجه
 اليقين ، وأظن أنك ستعجز من أول الطريق ولن تتقدم بيتا واحدا اذا
 تخطيت الشطرة الأولى . وأما عن النفس والملامح النفسية التي تتبدى
 في الشعر فلا أدرك حدودها على وجه اليقين . . . يستطيع المرء أن
 يتلمس النفسية في كل شيء ، في كل أثر ، تخرجه يد الانسان . . . ولكن
 أي قوى النفس بالذات هي العامل الفعال في صباغة العمل الفني ،
 هنا تتقدم قليلا في مسارب النفس . وتتوغل بعض النىء في كهوف
 الباطن الانساني لنقف على ألوان الشعور وبضسات الحس وفرة
 الخيال وطبيعة المزاج والوجدان . هنا تحس بأنك تتحدث عن سمسات
 معروفة وقوى واضحة الأثر وملكات لها خطورتها وفاعلتها . ولاحظ

فى الوف نفسه ان هذه المسميات جميعها لا تعدو أن تكون مجالات
معنه الصفات والخصائص بين ربوع النفس ، وعلامات نسكبة فى
داخلة الضمير . فما معنى استعمال كلية النفس حينما أمكنت الاشارة
الى مدلولات أضيق وحدود أدق ؟ وما الداعى الى أن أخلط فى
استعمال مفهوم الكلمات حتى أفسد الألفاظ المستعملة فى النقد ،
بينما يمكننى الاشارة مباشرة الى ما أعنيه دون التجاء الى مصطلحات
الغير ؟ لماذا أقول « النفس » وفى مقدورى أن أشير بأصبعى الى
العناصر النفسية التى ينبى عليها النموذج الفنى ؟

لنأخذ قصيدة مثل هذه :

حمدتك ليلة شرفت وطابت أقام سهااد ومضى كراها
سمعت بها غناء كان أولى بأن يقتناد نفسى من غناها
ومسمعة يحار السمع فيها ولا تصممه لا يصمم صداها
مرت أوتارها فشفت وشاقت فاو يستطيع حاسدها فداها
ولم أفهم معانيها ولكن ورت كبدى فلم أجهل شداها
فكنت كائننى أعمى معنى يحب الغانيات وما يراها

فعندما يقرأ الناقد هذه الأبيات يشتم فيها رائحة طرب ويعرف
أن الشاعر أحس بالبهجة فى تلك الليلة لما تردد فى آذانه من أصدااء
اللحن ولشدة تعاطفه ومجاوبته للنغم الذى جرى أمامه بغير لغته .
نقول أن فى هذه الأبيات حالة نفسية ولا تكون مخطئا اذا قلت ذلك ،
ولكن أليس أولى بكرامة الناقد أن يهتم بالجزئيات وأن يواجه الملامح
النفسية بأسمائها الخاصة وأن يباعد بين عمله وبين ذاك التعبم المبهم ؟
ألس الأجدر فى مثل ذلك المقام أن أقول : فى الأبيات تعبير عن طرب
ونشوة ، من أن أقول : يا لها من وثقة نفسية باهرة !!

ونبكي الخنساء أخاها صخرا فتقول :

أعيني جودا ولا تجمدا ألا تبكيان لصخر الندى
ألا تبكيان الجرى الجميل ألا تبكيان الفتى السيدا
طويل النجاد رفيع العما د ، ساد عشيرته امردا
إذا القوم مدوا بأيديهم إلى المجد مد إليه يدا
فقال الذي فوق أيديهم من المجد ثم مضى مصعدا
يكنفه القوم ما عالهم وإن كان أصفرهم مولدا

ويأتى الأديب الناقد ليخضع آياتها هذه الدراسة من الوجهة النفسية فيقول أن ثمة حالة نفسية واضحة • أما الناقد الذى اعتاد أن يسمى الأشياء بأسمائها فيشير الى حزن وشجن باد فى جملة الآيات وينتقل بالقارئ الى طبقة من الشعور أقل سعة وأكثر تميزا •

هذا فى الحالات البسيطة التى يواجه الناقد فيها وصفا شعوريا خاليا من التحوير ، أما اذا صادف الناقد عملا فنيا حلت الايماء فيه محل العبارة وأخذ الرمز فيه موضع الحقيقة ودارت المعانى بأسلوب الحركة وأدت خلاصة الفكر ، فأبعت شئ على الضحك والسخرية هو ايراد الكلام عن النفس بطريقة التعميم التى اعتاد أنصار تلك الوجهة اتباعها • ذلك أن الأعمال الفنية لا يتحتم أن تكون على الدوام تعبيرا عن شعور مباشر لدى صاحبها ، وإنما يصح أن تأتى وهى مستقلة استقلالاً تاماً عن حالاته النفسية وقد تكون منفصلة بالمرة عن اتجاهاته الباطنة • ذلك أن الأديب يستعمل فنه لايجاد حالة معينة ولتوليد شعور بالذات لدى القارئ •• ويجوز — ولعله واجب — أن يخلو النموذج الفنى من الدلائل النفسية عند صاحبه • فقد أريد مثلاً أن أوقع بنفسك الغيظ فأخلفه عن طريق الحزن واناة مكامن الشجن • فأقول لك مثلاً : أن أربعين من الضباط والجنود وثمانين من الفدائيين قد لقوا اليوم حتفهم بمنطقة السويس • لن تحزن عند سماع هذه العبارة ، وإن كان الحزن هو الشعور الذى تجيش به

كلماتها ، وانما نحس في النو بنوع من الغضب ويندلع في صـادره
لهيب العظ ازاء المستعمرين المغندين * ويكون الاحساس أو الشعور
المصيب في العمل آتئذ خداعا ومحتاجا الى فهم خاص مغاير لما تبشر
به الظواهر القريبة *

وهذه الظاهرة واضحة وضوحا قويا في مناسبات الخطابة وفي
الحالات التي يراد فيها التأثير على عواطف الغير وعندما ما يتحایل
الكتاب لا يجادلون خاص من الاحساس لدى الآخرين * فليست
الكلمات وحدها هي التي تغذى الشعور وانما يسكن أن يولد الشعور
سعورا سواء وأن تؤدي حاله الى حالة مغارة * فليس من الضروري
أن أجلس لكتابه المأساة وأنا حزین وليس من اللازم أن أعبر عن
الفرح وأنا نسوان ولا أن أفتح صدري للحياة وكلی أمل * فلا أظن
أن أحمل قصائد الرثاء قد فلتت في ساعات الأسى والضيق ولا أتخجل
كبف يفعم السرور قلوب أصحاب المدايح والتهاني في تاريخ الأدب
العربی على هذا النطاق الواسع ؟ افرض مثلا أنتی أتابع كتابة قصة
أدبية في جملة من الليالي ، وأحببت في إحدى هذه الليالي تصوير
مباهج الحياة في إحدى المدن الكبيرة مع أنتی أعاني فيما بيني وبين
نفسی مضايقات شتى ، فهل أترك العمل أم أقبل عليه ؟ بطبيعة الحال
سيكون من الصعب ايجاد نوع من التوافق بين أوقات الكتابة
وموضوعاتها ، وبصغر الأديب في صناعة الشعر بقدر ما يحتاج الى
هذا التوفيق ، لأن الخيال لم يأت عبثا ولم يتمتع الفنان بقدرة على
الجنوع والتخلق، في غير ما جدوى *

الخيال اذا هو العامل الأساسي الذي يرتكز اليه الأدب في
صناعته ، بل هو كل شيء في هذه الصناعة ، طالما كان صاحب
الفضل الأول في ابتكار المعنى وفي تلوين المعطيات * وبستحيل ايجاد
نوع من التوازن أو الموافقة بين حياة الأديب وظروفه الجزئية وبين

أعماله الفنية بغير أن بسنعين بهذه القوة التي سكه من تصور
الحالات المحلفة وحياء تجارب الآخرين * أقول هذا وأنا أعلم أنه
من فنون الشعر والأدب ذلك النوع الواقعي أو الطبيعي وأن أناسا
كثيرة في النظم والتعبير لا تتجاوز حقائق المعيشة * * فان أشد الفنون
الأدبية نسكا بالواقع لا تملك القدرة على الزعم بأنها تنكر فاعليته
الخيال * وقد تجرأ بلزأك على هذه الملكة أكثر من سواه لتسدة تحمسه
لمذهبه في رواية القصة ، ولكن تفسير نزعتة يتطلب وجود الخيال
تلقائيا وبفترضه افتراضا فكريا وان كان قد أنكره بالألفاظ * فبلزأك
يعتقد أن الحياة مجموعة من الحالات الجزئية وكومة من الظروف
الصغيرة التي يرتفع القصص بها الى الأجواء المتألية * وينبغي أن
يختار الكاتب من بين تلك الحالات والظروف ما يصلح لأن يكون
عناصر في بناء « الدراما » التي توجد في أعماق كل قصة * ويميز
بلزأك صدق الطبيعة من صدق الأدب على أساس أن الصدق الأول
يحتوي على جملة الحقائق المتناثرة التي تصدم الذوق بنسازها ونافرها
والتي تفسد العسل النفس لو دخلته بغير تهذيب واعداد * وعلى ذلك
فالكاتب مازم بأن يؤلف بين الحقائق وأن يسعير النماذج المتباينة
ليخلق منها عملا جديدا يحمل طابع ابداعه كفنان * ولا أظنه قادرا
على التقدم خطوة واحدة في طريقته تلك ان لم يعتد اعتسادا كليا
على الخيال وهو يصدد التمييز والانتقاء واللحم بين مختلف المواقف
وجملة الفصول * وبذلك يكون الخيال ضرورة عملية في الصناعة
المغالية في اعتناق الواقعية فضلا عن سواها من المذاهب والفنون *

ولذلك أرجو من أصحاب النزعة النفسية أن يطمأنوا من شدة
الحساس الذي يستولى عليهم وهم يصدد التأييد الفكري لمذهبهم *
فأخشي ما أخشاه هو أن يكونوا كالنابسين في رماد هامد أو كالباحثين
عن السمك في أجواز الفضاء * وقليل من الرؤية والتعقل سيكفل

لنا سبل التحقق من الفن الحقيقي ، ذلك الفن الذى يمكنك أن تعدّه جزءاً منفصلاً تمام الانفصال عن صاحبه وتنظر اليه بوصفه أسلوباً فنياً فى معرفة الحياة والتعبير عنها وتذوق أطرافها بغض النظر عن ظروف كاتبها * فالعمل الفنى بضعة من مؤلفه ولكنها بضعة مستقلة لها كيانها الخاص ولها طابعها الفريد ولها وجودها القائم بذاته *

المعنى الأدبي

● المعنى الأدبى

كان القدماء يستعملون كاستى اللفظ والمعنى للتعبير عن جانبى الأداء الفنى فى العمل الأدبى : القالب والفحوى • والكلام فى اللفظ والمعنى كثير عند النقاد الاسلاميين • بيد أنهم كانوا يحوطون المعنى بسمياج من التقديس وبهالة من الاعتبار • وكانوا يخصصونه بغير قليل من الرعاية • فالأديب مضطر دائسا الى أن يضع حقيقة المعنى فوق أية حقيقة أخرى ، وأن يذهب فى اختباره مذهبا لا بحقق رأيه أو يوافق هواه بقدر ما يعننه على اظهار موهبته فى الكتابة والتحرير • فالمعنى ، على هذا الوجه ، هو المناسبة التى يستطيع أن يعلن فيها عن قواه وملكاته ويظهر قدرته على استخدام القلم والتلاعب بالكلمات وصباغة الأسلوب • عليك بأى كتاب من الكتب الأهميات فى الأدب القديم ، فستجد فيه حتما بعض ما يشير اشارة صريحة أو خفية الى ضرورة اتقاء الألفاظ التى توافق المعانى والتى تجعل المعنى كأنما صب صبا فى قالب تفصيلى دقيق •

هاك مثلا أبا عثمان الجاحظ فى أول الجزء الثانى من (الببان والتبيين) حيث يقول : « ومتى ساكل - أبقاك الله - ذلك اللفظ معناه ، وأعرب عن فحواه ، وكان لتلك الحال وفقا ، ولذلك القدر لفتا ، وخرج من ساجة الاستكراه ، وسلم من فساد التكلف ، كان

قمينا بحسن الموقع وباتتفاع المستمع ، وأجدر أن يسمع جانبه من تناول الطاعنين ، ويحمى عرضه من اعتراض العيابين ، ولا تزال القلوب به معمورة ، والصدور مأهولة » •

ورأى أبى هلال العسكرى فى ضرورة العناية بالألفاظ وحدها دون المعانى لا ينفى عنه أمرين : أولهما أنه كان يوافق نفس المذهب فى لزوم العناية بالأسلوب حتى يوافق المعنى • وهذا ما تنبئنه من قوله : « انما يحسن الكلام بسلاسته وسهولته ونصاعته ، وتخير لفظه واصابة معناه ... » ، أى أن يأتى اللفظ على نحو يجعل المعنى جليا ويحقق المراد منه • والثانى هو أن الاتجاه الذى كاد يختص به ، وكاد يكون وفقا عليه لا يمثل رأيا مضادا لهذا الرأى أو فكرة فى مقابل هذه الفكرة • وانما يدل على الافراط فى نفس الاتجاه وعلى المغالاة فى التشنيع لهذا المبدأ النقدى القديم • فهو يقول بعد عبارته السابقة بقليل : « وليس الشأن فى ايراد المعانى ، فالمعانى يعرفها العربى والعجمى ، والفروى والبدوى ، وانما هو جودة اللفظ وصفائه ، وحسنه وبهاؤه ، ونزاهته ونقاؤه » • وليس ذلك الكلام الذى ينقض ما كنا قد قلناه فى مطلع المقال ، من أن القدماء قد أحاطوا المعنى بسياج من التقديس • لأن التقديس هنا والاهمال يستويان •

والعجيب الذى يستوقف النظر هو أن المعنى — رغم هذا الاهتمام كله بأمره — لم يخضع فى أى بحث من البحوث لدراسة نقدية شاملة ، حقا أن هناك بعض اشارات وردت هنا وهناك فى كتاب الصناعتين لأبى هلال العسكرى • بيد أننا لا نخرج من كلامه كله فى هذا الباب الا بمعلومات بسيطة • فهو ينبه أولا الى ضرورة الموازنة بين المعانى وبين الأحوال التى تقال فيها والطبقات التى نذاع بينها (ص ١٢٩) • وينبه ثانيا الى احتياج صاحب البلاغة الى اصانة المعنى وتحسين اللفظ ما دام المدار — بعد — على اصابة المعنى ،

ولأن المعانى تحل من الكلام محل الأرواح من الأبدان (ص ٦٨) •
والتنبيه الثالث وهو أهمها وأعودها فائدة ها هنا يتلخص له امام
يقتدى به فيه أو رسوم قائمة فى أمثلة مماثلة يعمل عليها • والآخر
ما يحتذيه على مثال تقدم ورسم فرط •

ولعل أوسع محاولة من هذا القبيل أن تكون تلك التى وردت
فى أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني ، غير أن الملاحظات النقدية
الشمينة ، والتحليل النظرى الخالص كان كل ذلك يضيع بين الشواهد
الكثيرة والنماذج المتداخلة • وغالبا ما كان ينصرف الى دراسة المعنى
من الناحية البلاغية وحدها • أما من ناحية ارتباطه باللغة ، فلم يكده
يظفر منه بأقل عناية • اللهم الا كلمة عابرة فى المقدمة عن الترتيب
اللفظى فى العبارة وكيف يؤدى الى اختلاف المعنى أو فساد • ومثل
هذا ما ورد لدى أبى هلال عندما قال ان المعانى على وجوه : منها
ما هو مستقيم حسن ، نحو قولك « قد رأيت زيدا » ، ومنها ما هو
مستقيم قبيح ، نحو قولك « قد زيدا رأيت » ، وانما قبح لأنك
أفسدت النظام بالتقديم والتأخير •

والنقص الظاهر فى معالجة المعنى من هذه الناحية الأخيرة هو
الذى دفع بالأدباء الى صرف كل اهتمام الى الأسلوب والكلمات ،
دون غيرها ، حتى صارت القوالب الفنية - فى حد ذاتها - مقصدا ،
يطمح الشعراء والكتاب على السواء فى أن يلحقوه ، وميدانا يريدون
أن يبرزوا فيه ، ليس هذا فحسب ، وانما أدى بهم الأمر فى النهاية
الى الاخفاق عند كتابة القصة والمقابلة وقرض الشعر بالمعنى الصحيح •
فالقصة والشعر والمسرحية والمقالة هى أضعف جوانب الأدب العربى •
بينما وصلت غير هذه الفنون الى مراتب من الارتقاء والى درجات
من علو تبهر الفكر وتروع الخيال وترضى الذوق • هذا مع العلم
بأن المقالة والقصيدة والمسرحية والقصة هى وحدها الفنون الأدبية

اللى يسكن أن يسمح بها نظريه في النقد تضع الأدوات التعبيرية - ومنها المعانى - موضعاً متوازياً تمام الموازنة •

والمعنى هو الجزء التعبيري أو الأداة التعبيرية التى تربط الفكر باللغة • فهو يتصل بالفكر • هو الأصل فيما يمكن أن نسميه « بالعظم » أو البناء الصورى للغة •

والصلة التى توجد بين الكلمات والمعانى من أخطر الصلات النى لابد أن يعالجها النقد الأدبى • ويتوقف المعنى الفنى غالباً على تحديد المدلول الذى تشير اليه كلمة من الكلمات • وبذهب البحاث فى اللغات الأجنبية الى أن الفكر قد وضع الألفاظ من أجل أن يحدد نفسه ومن أجل أن يتقدم فى المجالات العقلية بقدر ما يمكنه من الإصابة والتوفيق •

ونحن نستطيع أن نضع الى جوار هذا القول الآخر قولاً آخر لا يقل عنه فى الأهمية وهو أن اللغة تعمل على امداد الفكر بالأدوات النى ينفذ أمامه كالعلامات فى الطريق المظلم المجهول • وعلى هذا النحو بسنحيل أن يقدم الفكر خطوة واحدة ، أو أن يتسع من أمامه المدى ، ان لم يتكىء من حين الى حين على ألفاظ وكلمات • ومن هنا نقول بأن المعنى واللفظ أو الفكر والكلام متشابكان الى الحد الذى لا يسمح لأحدهما بأن يسبق الآخر أو أن يضى فى الانساب والتسلسل بغير أن يتعاون مع نده ويستند اليه •

ويعتد الفكر على الألفاظ ، لا كوحدات منفصلة ، وانما كوحدات مجتمعة فى عبارة أو جملة كاملة • والمعنى جزء من الفكر ، ولكنه مستقل عنه ظاهراً كان من السهل تكوينه عن طريق الألفاظ المفردة وأداؤه على نحو أكمل بالتغيير والتبديل فى الوضع اللغوى • والكلمة من حيث هى كلمة تعنى شيئاً بالذات • الا أنها تؤدي فى

العبارة وطيفه أخرى وتعمل على بهته العقل واعداد الجو من أجل قبول معنى آخر . وبناء على ذلك نريد أن نفرق بين المعنى الأدبي والمعنى اللغوي ، لأن المعنى الأدبي يستقى من كلسه مفردة كما يستقى من جيله أو عبارة . في المعنى اللغوي نسد المعاني الى الكلسات والحروف ، وتنبعد كل رمزية عن الفكر ، وتغيب كل حيوبة وتخفي كل لبونة ويضيع الفن الجسالى . وفي المعنى اللغوي أيضا ، يكون النحو هو صاحب المكانة الأولى ، ومن ثم نفقد الكلسه كل فسه بسكن أن تعزى اليها في باب الأدب البحث . أما في المعنى الأدبي فالكلسه الواحده تحتفظ لنفسها بكيانها الى آخر درجه . وانصرب لهذا مثلا من نسيكسبير . حنسا سأل بولونيوس . ماذا نقرأ يا سادى؟ فأجابه هملت : كلام في كلام في كلام . فهذه لفظة مكررة لا يتدخل النحو فيها بحال دن الأحوال . ومع ذلك فالمعنى الأدبي فيها بائن الى حد بعيد ، ولعله لم يصبح على هذا الوجه من القوة والوضوح والامتلاء الا بالتححرر والخلو . فهكذا عبر هملت عن روح الهزء والسخرية ، وعن رغبته في تسخيف السؤال الذى صدر عن الشيخ بولونيوس والتظاهر أمامه بالجنون .

والصلة بين الفكر والمعنى قوية ودقيقة . ولكن الفكر أقرب الى النحو منه الى المعنى الأدبي ، لأن النحو أنسبه شىء بالبنيان الصورى للعمليات الفكرية ، ويدل فى بعض الأحيان على اتجاه الذهن فى ترتيب الخواطر . ومن هنا كان من غير الممكن أن يظهر الفكر على مسرح الكلام بدون جملة تستند الى القواعد النحوية . أما المعاني الأدبية فهي خالية من هذا الشرط ومتحررة غالبا من هذه الضرورة . ولهذا نستطيع أن نفرق بين التركيب اللغوي والمعنى الأدبي .

وفيسا يتعلق بتاريخ كلمة المعنى نقول أنها وردت فى الكتب العربية القديمة على وجهين . أحدهما قاموسى والآخر أدبى . أما فى

التوامس أو المعاجم نفذ وردت كلمة المعنى مشيرة الى الألفاظ فيقال مثلا : « ويقال كذا بنفس المعنى » • وهذا نوع من الاستعمال العادى لا يحتوى على أكثر من التنبيه الى المشاركة اللغوية فى المعنى الواحد • أما الوجه الأدبى فظاهر خصوصا فى الكتب التى تنص على السرقات الشعرية حيث يقول الناقد مثلا ، وهذا المعنى حسن وأحسن منه قول فلان كذا • • أو : يقول فلان فى هذا المعنى ذاته كذا • فهنا - على هذين النحويين - تحددت كلمة المعنى فى صورتين مختلفتين : فى الوجه الأول تشبر الى ما يتعلق بالكلمة فى حد ذاتها من معنى أو فكرة أو تعريف • وفى الوجه الثانى تلفت النظر الى صورة أو خاطرة أو بادرة •

وهذا الوجه الأخير هو الذى أدى الى فساد الأمر بالنسبة الى المعنى الأدبى وبمضى الأيام أخذ يرد فى كتب النقد مرادفا للصورة الأدبية • ومن ذلك مثلا إشارة الجرجانى الى المعنى بأنه يمثل الأشياء كما تمثله الأصباغ والألوان فى الرسوم ففى هذا بعض الخلط الواضح فيما بين كل من المعنى والصورة • مع العلم بأن الصورة الأدبية تتضح من كثرة التخطيط اللفظى ، وتكون حينئذ أداة معينة على اكتمال المعنى وجزءا مساعدا على بعثه فى النفس • أما المعنى الأدبى فأهم مما يمتاز به هو انغموض وعدم التحدد والبعد عن الاستقرار والشبات على نحو واحد ولكن الخلط فيما بين الصورة والمعنى فى النقد العربى ما دام النقد قد أوقفوا عملهم فى الحديث عن المعانى على الكلام فى الاستعارة والتشبيه والتمثيل • أما نحن فتفصل فيما بينهما على أساس من المعنى الأدبى أقرب الى أن يكون حالة منه الى التصور ذهنى •

وفى النهاية نقول ان المعنى الأدبى لا يعطى تصويرا بقدر ما يعطى شعورا ويصعب فى أغلب الأحيان اخضاعه كما تخضع له المعانى الأخرى من الشرائط ، ولما تسير عليه من الخطط والأصول •

الأسطورة في الأدب العربي

● الأسطورة فى الأدب العربى

حظ الأدب العربى من الأسطورة ضعيف • ولا يرجع ذلك الى ما نراه فى الأدب العربى من الضالة فى الاتساج القصصى والفلة فى الاخراج الروائى والمسرحى ، وانما يرجع ذلك المظهر الذى بسوءنا الى ما نراه الأدب العربى من انعدام الفكرة وغياب العنصر العقلى وضبيعة الاتجاه فى الاداء الحركة • وقد يكون هذا الرأى عريبا فى تعليله وتفسيره ، ولكن ، والحق يقال ، أن كل تفسير ما عدا هذا التفسير هو الخاطيء فى ميزان النقد الصحيح •

ففى رأبى أن الأسطورة الأدبية لم تضعف لدينا الا بسبب الضعف الذى نعانيه من جانب الفكرة الموجهة والخطة المرسلة • وقد يظننى البعض مغاليا ، ولكن بقليل من التأمل فى الآراء المعارضة يمكننا أن نعرف مقدار الاصابة فى وجهة النظر الخاصة بنا • وقد بنى البعض رأيه فى ضعف الأدب الأسطورى العربى على نقص الأدب العربى فى باب القصص • كأنما يريد أن يرجع ضعفا فنيا الى ظاهره أخرى من الضعف ، وكأنما يود أن يجعل من القرينة بين الاثنين سببا معقولا لتبرير واحد منهما • والخطأ فى هذا الكلام لا يحتاج الى تدليل ، خاصة وأن الضعف فى تكوين القصة العربية نفسه محتاج الى التفسير • ولنا أن نسأل بعد ذلك عن السر الذى دعا الى تجلى هذه الظاهرة فى الأدب العربى ، فتبقى المشكلة فى حاجة الى تفسير بعد ذلك التفسير •

وفد يسكن تفسير هذه الظاهرة عن طريق القول بأن الأسطورة مجال للإبداع في الأسلوب الكتابي وفرصة لإظهار المصدرة البيانية . أعنى الأسطورة ، بما فيها من طابع التخيل والابتعاد عن الواقعية وعن التأثير الخطابي ، نستطيع أن تستهوى الأدباء وأن تجذبهم الى ميدانها ولكن لما كان الأدباء العرب في غير حاجة الى مثل هذا المجال ، ولما كانوا يجدون الفرصة المواتية في كل أبواب الكتابة المعروفة آنثذ ، ولما كانت مقدرة الكتاب هنالك مستكفية بالأغراض المحدودة المعدودة في تاريخ الأدب . . أقول لما كان الأمر كذلك ، فانهم - أى الأدباء - لم يجدوا مبرر للنزوع الخيالى والاتجاه الأسطوري . ويمكن الاجابة على هذا الرأى بأن الابداع الأسلوبى في مجال الكتابة الأسطورية نفسه قائم على أساس الابداع في الفكرة وعلى أساس الرمز الى الحقيقة . ففى حالة ما يسعى الكاتب لوضع الفكرة ، وفى حالة ما يجهد خاطره لتأليف الموضوع الذى تنبنى عليه الأسطورة ، يخلق عباراته خلقا وينفض كلماته نفضا . فيكون الابداع الفكرى بذلك أساسا لوضع الأساليب وتجميل الروح البلاغية في الكلام . أو بعبارة أخرى : أن الابتكار العقلى في حبكة الأسطورة هو الأصل في ايجاد المناسبة الأدبية ، وهو السبب المباشر في احساس الأديب بأن الأسطورة مجال من أفضل المجالات التى تسمح له بأن يحسن التعبير وأن يظهر قواه الفنية وملكاته البيانية .

ومن هذا كله ترانى أميل الى القول بأن الضعف الظاهر في باب الأسطورة لم ينسأ الا عن قلة العناية بالجانب العقلى في العمل الأدبى . ولم بزل الكثيرون يتشددون حتى الآن بأن الأدب شىء من الحس ، وأنه أبعد الأشياء عن الميدان الفكرى الخالص . ولو أن أدبنا العربى قد استوفى هذا العنصر الهام من عناصر الخلق في الأعمال الفنية ، ولو أنه جمع الى محاولة السرد والاطالة محاولة

الفهم والوعى لكننا أميل الى أتباع هذه الناحية واستيفاء ما لها من حقوق على شخصية الأديب •• أعنى أنه لو تم لنا ذلك لاستطعنا أن نبذع الشيء الكبير في الجانب الأسطوري من الأدب • وليس أدل على صدق زعمنا من أنه حينما وجد عندنا كاتب قصصى يريد أن يستهدى بفكرة في عمله الفنى مثل نوفيق الحكيم ، اضطر اضطرارا الى أن يتجه الى الأسطورة الغريبة كيما يرضى في قلبه هذه النزعة ، وليريح في ضميره هذا الخاطر •• وذلك هو الأمر الذى شاهدناه في مسرحية الملك أوديب •

وعندما كان أدبنا العربى مقبلا لأول مرة على مثل هذه الناحية الدسمة ، اصطدم بالروح التقليدية ، وصار من الصعب عليه أن يتقدم خطوة واحدة • فقد شاء الأدباء ، جملة مرات ، أن يتخذوا من القرآن مثلا أعلى في أعمالهم ، وجعلوا يقتبسون منه الحكاية تلو الحكاية من أجل أن يقصوها على طريقتهم ، وحسب ما تمليه عليهم أفكارهم العسيرة • ولكنهم لم يستطيعوا أن يأذنوا لأنفسهم بالتصرف الذى يوائم اتجاههم الفنى ، ولم يمكنهم الخروج على الحرفية الواردة في الكتاب المجيد • ومن ثم أخفقت الأسطورة في الأدب العربى اخفاقا ظاهرا في كل من رسالة الغفران لأبى العلاء •• وأهل الكهف ، وسليمان الحكيم ، ومسرحية محمد لتوفيق الحكيم •

وأريد أن ألفت النظر ها هنا الى نوع الاخفاق الذى أعنيه • فقد تكون هذه الكتب وأمثالها على قدر كبير من القيمة الأدبية ، وقد تكون ذات وزن فنى باهر ، ولكنها ساقطة سقوطا شنيعا بوصفها نوعا من الأدب الأسطورى • لأن التعبير الأسطورى من أرقى وأخطر ضروب التعبير الأدبى الذى يعتمد كما قلنا أكثر من مرة — على الأداء المعنوى وعلى الاختصار الرمضى • ولما كان الأمر كذلك ، أى لما كان المعنى هو الأصل في التعبير الأسطورى ، يستحيل نجاح العمل الفنى

إذا وقع اختياره على موضوع من الموضوعات التي لا تقبل التحريف
والتعديل والاقحام •

وقد دخلت الأسطورة الفارسية في الأدب العربي القديم • ولكن
مصيرها لم يكن أفضل من مصير الأسطورة الفرآنية • وذلك
لأن الإيحاء قد ائتمن منها ، ولأن المقصود بها — أولاً وقبل كل شيء —
لم يكن فناً حاصلاً ، ولا أدباً برئناً ، وإنما كان شيئاً آخر بعيداً عن
الفن والأدب • فقد كانت الأسطورة الفارسية مصدراً للعظة وباعثة
على التقدير الأخلاقي • وكان مقصوداً بها في الغالب أن تعلم الناس
الحكمة ، وأن نعطيهم الأمثلة العلمية للأخلاق الفاضلة • أو بعبارة
موجزة كان يراد بالأسطورة أن تهدى الناس في أعمالهم وأن ترشدهم
إلى الأدب بمعناه الذي عرف به في البيئة الجاهلية ، والذي لازال
معروفاً حتى الآن في الحياة العادية • ثم يلاحظ بعد ذلك أن الأسطورة
الفارسية قد دخلت من الروح ، ولم تخلق نساذج خالدة وشخصاً
حية بقدر ما حاولت أن تستعرض الأحداث استعراضاً حركياً سريعاً
قصيراً • فافتقدت الأسطورة الفارسية بذلك الثبات والتقرير اللازمين ،
وخسرت الروح التي تمكنها من الإيحاء والإيماء • وظلت أساطير
الفرس غريبة غير مألوقة •

وترجع أهمية الأسطورة في الحياة الأدبية إلى أنها عنوان الفكر
والروح في أمة من الأمم ، وأنها نموذج العقل الإنساني عندما يتمثل
في كلسات وخيالات • وليس ذلك بالشئ القليل خصوصاً إذا عرفنا أن
الأمم لا تقاس بأعمالها وأفعالها ، من الناحية الحضارية الخالصة ،
بقدر ما توزن بأحلام الشببية فيها وأمانى الرجال من أبنائها • ولهذا
كانت الأسطورة النابعة من روح الأمة عنصراً تاريخياً أقوى من
السجلات والوثائق ، وأعوذ على المؤرخ الناصح بالفائدة من كل
الآثار والعاديات والبواقي • فهو يستطيع أن يجد فيها ما يدل على

الروح السائدة ، وما ينهم عن الجوى الذى يعيش فيه أبناء جيل بعينه •
بل يمكنه أن يقف منها على الحالات العامة المتواردة على قوم بالذات،
ويعرف منها تبارات الحياة الخفية حيث لا تجدى كل المخلفات المادية،
وحيث لا تغنى كل الدلائل المحفوظة •

فالتاريخ فى أغلب الأحيان ضائع من كثرة ما نضللنا والوثائق •
والحياة الاجتماعية المفصولة بعيدة عن الدلالة ، وغير مؤدية بالكاتب
الى معرفة ما يجول بالنفوس • وما يجرى وراء الستائر والجدران •
ولذلك يكون اعتماده غالبا على ما يشيع على الألسن من الكلمات •
وما يجرى على الأفلام من أحلام وخیالات • فهى — كما نلاحظ
دائما — منفس من الكروب النازلة ، ومنجى من البلاء المالحق • وملاد
من الواقع الأليم • يسر اليها الأديب بذات نفسه ، وبينها حياة
مقابلة للحياة اليومية من ناحية الهناء والرخاء والسعادة ، أو من ناحية
النقاء والرجاء والألم • وبذلك يستطيع المؤرخ أن يسند منها الوجه
المقابل للحياة العادية فى حياة أبناء جيل بالذات •

ومن ذلك نستطيع أن نحكم على الأسطورة فى الأدب بأنها النوع
الوحيد الذى تتحقق فيه الحركة الكاملة بالنسبة الى الكاتب المبدع •
وكنبرا ما يجد الكاتب فيها مجالا لعكس عواطفه وبت أحاسيسه
وتوصل آرائه • وفيها المنجى من كل الصعوبات التى يواجهها الأديب
الذى يريد أن يخاطب المجتمع بصراحة • ويعجز الحكام بازاء هذا
العمل الأدبى عن التدخل بأى شكل من الأشكال • وغالبا ما يعجزون
عن لمس ما فيه من العناصر المعادية •

وبفديدا عند استجلاء هذه الحقيقة — ونحن بصدد الوقوف
على قيسة الأسطورة فى الأدب — ما رأينا وقت حدوث الانشقاق بين
كل من الآداب القديمة والأدب الحديث فى اللغات الأوربية • فعلى
الرغم مما نراه فى الأدب الفرنسى من محاولة الخروج على الأصول

التقليدية ، نلمس منهم استمساكا عجيبا بالجانب الأسطوري في الأدب الكلاسيكى . فهم قد عرفوا هذه المقدرة العجيبة التى تمتاز بها الأسطورة كأداة فنية في الأدب ، وأرادوا أن تكون محاولاتهم فيها من قبيل الاستعارة والدرس . أعنى أنهم أرادوا أن ينشروا عن أفكارهم الخاصة وأن يخضعوها شيئا فشيئا لأقوالهم ومعتقداتهم . فكاليجولا وأوديب وأجامنون وأننيجونا وأياكس لايزالون جميعا أحياء على أقلام الكتاب الفرنسيين مهما كانت ثورتهم على الأدب القديم ومهما كان مقدار خروجهم على أوضاع الفن التقليدى . وذلك لسبب بسيط وهو أن للأسطورة أداة مرنة في يد الكاتب ، يديرها كما يجب في شتى الاتجاهات ، ويستخدمها في كل منحى ، ويسعى بها عامدا الى توكيد فكرة وتقرير حقيقة برجو لها الذبوع والانتشار . ويكفى أن تتصور ما تتحمله هذه الأساطير من أنواع المتناقضات كما تعلم مقدار الخطورة والأثر الذى تتمتع بهما في الأدب الغربى ، ومقدار أهمية التى التى تستحوذ عليها في الفكر هنالك .

وأعتقد أن الوقت قد حان كيما نقفز في الأدب العربى مثل تلك القفزات ، وأن نحاول محاولات من ذلك القبيل . فهذه الظاهره التى نحس بها في أدب العرب من شأنها أن بثت في نفوسنا نوعا من الثورة والحساس ، وأن تبعث في قلوبنا ضربا من الغيرة والحمية لهذا الفن الذى نكاد نصل فيه الى حد الأملاق واذا شئنا حقا أن نخطو هذه الخطوة فلا بد أولا من أن نعمق احساسنا وأن نثرى في الجانب الفكرى من أدبنا ، وأن نحاول دائما انخاذ وجهات معينة ورسم نيارات نحتذيها ، فهذا كله يضيف الى حقائقنا حقائق ، وبزبد في معالمنا الأدبية معالم .

استيعاء الأدب القديم

● استحياء الأدب القديم

موضوع خطر بيالى منذ زمن بعيد ، وكان ينبغى له القرار فى أذهان الناس أبان مراحل التطور الأدبى العصر الحاضر من غير أن يرشد هم اليه دليل وبغير أن يفتح لهم أبوابه فاتح * وكل المظاهر الحالية فى أدبنا العربى انما نسوقنا سوقا الى اتباد هذه الفكرة ، وكان ينبغى لها أن تفوح وتنتشر قبل أن يلفت أنظارنا اليها قلم كاتب من الكتاب ، ويمكن القول أن موضوع هذا المقال ليس غريبا على مشاعر القراء ، وان كانوا سيجدون عند وضعه بصورة تقريرية منحى جديدا من تصور الأدب واستشعاره *

فنحن نلاحظ أننا مازلنا نتحدث - منذ تنبّهت الحياة فى أكنافنا - عن حركات البعث والأحياء لأدبنا القديمة « ولهم نشأ أن تتخلى حتى اليوم - بل حتى الساعة - عن الكتابة فى هذا الموضوع الدعوة الى تجديد أدبنا الموروثة بصورة تجعلها دائما نصب أعيننا ، وتسهل علينا مهمة الاطلاع عليها والتأثر بها * استغفر الله * . فان بعض أصحاب هذه الدعوة لا يريدون الاعتراف بغير تلك الآداب الموروثة ولا يميلون الى اقرار لون من الأدب المحدث بجانب تلك الثروة المختزنة فى الأوراق الصفراء * ويغالى بعضهم فى ذلك مغالاة ظاهرة ويكتفى بعضهم بالالاحاح فى المطالبة بنشر ذلك الأدب القديم لوضعه فى حياتنا الحاضرة مقام الفن الخالد والحارس الأكبر *

ولا أريدها هنا أن أقطع على الباحثين في هذا الموضوع أحلامهم ،
ولا أميل الى نسفيه نىء من أفكارهم الخاصة بمسألة البعت والاحياء *
فهذا نوع من الاتجاه المحسوس في أغلب الآثار العالمية ، ويعتبر واحدا
من التيارات الهامة في الفكر الحديث * ولا ينبغي من أجل ذلك كله
أن نسيء لى أصحابه ما دام حسن النية متوافرا ومادامت الرغبة
الصادقة موجودة * .

وأنا شخصا من الذين يقفون في صف هذا التيار القديم ، وأحب
سء الى نفسى هو ارياد آفاق الأدب العربى في عصوره المختلفة
للتذكر والائتناس والعبرة جسيعا * فلست ممن يهزأون بالعاملين على
تعزير الأدب القديم * ومع ذلك أجد في نفسى رغبة شديدة من أجل
أن ألفت ناظرهم الى شىء هام أغفلوه بقدر ما اندمجوا في الموضوع ،
وسهوا عنه بقدر ما التفتوا الى حواشى المشكلة * اذ أن السبيل الى
احياء الأدب العربى القديم وبعنه لا يقتصر لسير فيه على القائسين
بنشر مؤلفات الأقدمين وطبعها * وفي رأيى أنه من العبث المكشوف
أن نقصر جهودنا بأكملها على عمليات التحقيق المتصلة حتى نخرج
طبعة منقحة من كتاب عباسى أو أموى * ثم نزعم بعد هذا أننا قد
أدينا تسيئا كثيرا نحو الأدب القديم ، فذلك لا يعنى اطلاقا أننا قد
غدينا ثقافتنا الحاضرة بشىء من تراث الأقدمين ولا يبرهن على أننا
قد أستطعنا تلقيح أدبنا المعاصر بالروح التقليدية ، ولا يدل على أننا
أصحاب عهد ومروءة بالنسبة الى آبائنا السابقين * الآن هذه الكنب
تذيع وتنتشر بقدر محدود ، ولا تحدث أدنى أثر في عقولنا وأذواقنا ،
ولا تكاد لغير الأيدى الفارغة التى تحب الاقتناء والتزيين أكثر مما تحب
القراءة والارتفاع وهؤلاء لسوا من الموجهين لدفة الكتانة ولا بعدون
بين أصحاب الفكرة السائرة والاتجاه السارى * وأستطيع — وأنا
مطمئن — أن أتهم كل مشغل بالآثار العربية القديمة على سبيل

التحقيق والنشر بهذه الطريقة ، وكل غيور على اذاعتها والدعاية لها بتكوينها الثابت * * أسنطيع أن أتهسه بأنه لا يعمل من أجل الثقافة في حد ذاتها ، ولا يخدم العلم والمعرفة من حيث هو العلم أو معرفة ، وبقدر ما يكون مكاسب المستغلين بالآداب القديسة وطبع مؤلفاتها تكون جريمتهم * وذلك لأنه لا معنى على الإطلاق الآن أستمر في أعمال غير ذات مفعول من ناحية الثقافة أو الذوق أو الروح من أجل المكسب المادى الخاص * ويكون هذا العمل مفهوما اذا جاء من جانب الحكومات النى ينبغي احياء نرات أجدادها وحفظ آثار رجالها السابقين * * اما أن باتى من جانب الأفراد الذين لا يفيدون انسابا بنتائجهم ، ولا يغذون موهبة بنسراتهم ، ولا يتركون على انجاهاب الفكر طابعا ملحوظا من وراء عملهم ، فليس ذلك الأمر الطبيعى *

ونخلص من هذا كله الى أن غيرة هؤلاء الباحثين على الآثار الأدبية القديسة مصطنعة ، والى أن دعاياتهم ملفقة ، والى أن دفاعهم مغرض * فهم يريدون أن يظهرُوا أمام الملأ بمظهر الثائر على الأوضاع الجديدة ، وأن يأخذوا في عقول الناس مكانة الانسان الذى يحافظ على دينه وتراث أجداده * فهم يكسبون الهيبة والاحترام وحسن السمعة تم يستفيدون - فوق ذلك - فوائد أخرى يعلمها الله * أما الأدب الخالص فلن تعود عليه أعمالهم بأية فائدة ، ولن تكون من ورائه جدوى ، لأننا مازلنا نعانى من اقبال الناس على الكتب الحديثة السهلة المفهومة ، فما بالك بالمؤلفات القديمة التى تقتضى سعة العلم ومطاوعة في النفس ورغبة في المتعة والتذوق *

وبطبيعة الحال لا يهمننا في هذا المجال أن تتناول أغراض الناشرين للكتب القديمة بالمؤاخذه والنقد ، ولا يعيننا - بحال من الأحوال - أن نسيء الى أشخاصهم كما قدمنا * وانما يهمننا ويعيننا حقا ألا نرفع من أذهان الناس فكرة خاطئة وهذه الفكرة الخاطئة

نلخص فى أن عملية الطبع والاذاعة لما تركه المؤلفون السابقون لا تؤدى الى شىء اطلاقا مما يأمل فيه طائفة النقاد ويرجون تحقيقه • فكلمة « احياء أو بعث » كلمة فارغة خالية من المضمون طالما تعنى الاتفاق على الكتب القديمة بالمال والجهد ، بل اعتدت بمضى الأيام عدم الثقة فى أى مشروع يجعل هدفه احياء ما خبا نوره من مظاهر الحضارة وبعث ما اندثر مجده بين معالم الحياة ، ونحن جميعا لا نقل غيره على التراث القديم منهم ولا ينقصنا الحماس الذى نبذله فى هذا الباب • • ولكن ماذا نفعل وأمامنا حقائق ملموسة لا تقبل سكا ولا انكارا ، ومن ذا الذى يستطيع أن يزعم عن كتاب من كتب الأقدمين أنه قد قرأه انسان من المصريين المحدثين ؟ ومن ذا يقول أن جبهة من قراء العربية قد استطاعوا أن يمشوا فى التأثر بالأدب القديم على نحو ما هم متأثرون الآن بكتاب لواحد من مشاهير الكتاب فى مصر أو فى أوربا اليوم ؟

ومن هذا يظهر أن النشر الأدبى لا يؤدى الى شىء فى حياتنا الثقافية ما دمنا بعيدين عن الجو القديم ، وما دامت الاستفادة محدودة حتى مع الاقبال والاستعمال ! وكان طبيعيا جدا أن ننصرف عن هذه الدعوة وأن نعفل ذلك المضمار ، ولكننا - فيما يبدو - آثارنا التعامى ولم نكتف بالاشارة الى قيمة النشر والطبع للمؤلفات القديمة فى حياتنا الأدبية ، بل أردنا أن نوقف حركة التأثر والاستفادة من آداب الغرب كيما نفسح مجالا لهذه الكتب فتعم وتطغى على سواها من ألوان التناج العفائى • وليتنا فطنا الى جانب هذه الحركات التعبيرية فى الأدب التقليدى لفكرة واحدة كفيلة بأن نضع الأمور فى نصابها وأن تدع ما لقبصر وما لله لله • ولو قد تنبهنا اليها لاسطعنا أن نغنى أنفسنا عن كل مجهود بذلناه فى سبيل الدعاية الزائفة • أعنى أنه لو استطعنا أن نقيم الى جانب هذا العمل عملا آخر وأمكننا ايجاد

نيار نان يسئى جنباً لجنب مع هذا النيار لخلصنا من العيب وبرئنا
من المذمة وحسينا أنفسنا من ظنون الناس *

فأنا أقف معهم فى صف واحد ، وأنادى بنفسى الفكرة ** ولكن
بطريقتى الخاصة * أنا أدعو الى العناية بالتقديم * وأحب سئء الى
نفسى هو أن نبعث الفكر والأدب السلفيين مجسمين فى عقول أبنائنا
وهواة الفن عندنا * وأجمل أمنية تخيلتها هى أن يكون لنا بيان رائق
مصفى من الشوائب العامة التى تفسد علينا ألسنتنا ، وأن تروى
الحواجز التى تقطع علينا تاريخنا وتفسد علينا أصولنا وتجعلنا كالعائسين
بين آداب العالم بغير شط نحتمى به من عواطف النقد والمؤاخذة *
أن أهم سئء فى تكوين أدب من الآداب هو وجود تاريخه ، واستعادة
ماضيه ، وامتثال أصوله ، وبروز عناصره * فهذه هى الدعامة الأصيلة
وهى وحدها سبيل إقامة بنية لأدب كامل مهما كانت صفات الماضى ،
ومهما كانت شيات القديم *

أما عن كيفية الاستفادة من الأدب السالف ، وعن طريق تجسيمه
حيا فى عقولنا ، فلا يكون بعين الخطة التى أتبعها أصحابنا أولاء *
أعنى أنه ليس السبيل الى تذكير الناس بأدبهم القديمة هو ما يسمونه
بالبعث والاحياء فى الأدب الحديث * وإنما سبيل ذلك شئ آخر
هو ما أسميه باستحياء الأدب القديم ، فهذه الوسيلة الجديدة يمكننا
استحياء أدب القدامى ، وارتداد آفاق السلف بغير أن نحدث بأنفسنا
مضرة ، وبغير أن نحجز أدبنا المعاصر فى حدود ضيقة ، وبدون أن نوقف
نشاطنا فى الابتكار والتجديد والخلق *

وقد يختلط الأمر على ذهن القارئ فأسارع الى توضيح بسيط
لكلمة استحياء هذه * فهى مشتقة من الوحي * وجاء فى القاموس
المحيط أنه الاشارة والكتابة والرسالة والالهام ، وأن الفعل منه

استوحى بمعنى حرّك واستفهم • وقد تكون عملية التحريك والاستفهام التى يقوم بها كاتب العصر الحاضر بالنسبة الى الأدب القديم كافية لتبيين وجهة نظرى فى الموضوع • ولكنى أؤثر مع ذلك أن أشرح فعل استيحاء على أنسب صورة تسائل رأيى الخاص • فالاستيحاء بالنسبة الى الأدب القديم يعنى بطبيعة الحال إيجاد صلة تجاوب فيما بين الأديب المعاصر والفن السلفى • ثم يلى ذلك مباشرة فعل الكاتب من أجل استلهاهم الفن السلفى واشتقاق صورته واقتطاع لمحات منه واختطاف الأجزاء الموحية فيه من أجل التفنن فى نظم أسلوب جديد • أو بعبارة أخرى يقوم الكاتب فى عملية الاستيحاء هذه باقتطاع ما يصلح من الأدب القديم ليكون نواة لعمل بعيد كل البعد عن الحرفية والثبات •

فها هنا فى عملية الاستيحاء تغالب تيار الأدب القديم ونفسه عليه سلطانه ولا نسمح له بالسيطرة على أعمالنا وخطواتنا فى سبيل الأدب الذى نسعى الى تسييد أركانه • ولكننا نسمح له فى الوقت نفسه بأن يظهر وينتشر ، وبأن يعم فى كلامنا وعلى أقلامنا ، وبأن يظل حيا فى أدمغتنا وأذواقنا بالشروط التى تفرضها نحن ، وليس بالشروط الخاصة به أو بالمطالب التى يستدعيها منا • ففى عملية الاستيحاء نتحكم بالأدب القديم ولا يتحكم بنا ، ونوجهه نحن ونستغله فى وجوه الفن التى نراه صالحة لها وفى المنافع التى يقصر دونها أسلوب المحدثين • ونحن أحرار بعد ذلك فى نوع الاستفادة وفى أوجه القبول • فأما أن نحاول أخذ المشاهد الخالدة فيه جملة ، أو نحاول تصريفها وتحويرها • أو نسعى من أجل استدعاء فصول موحدة منها • • فهذا من شأنه أن يوجد خيطا قويا متينا بيننا وبين الأدب القديم • ولعله أن يكون أقوى وأنفع من أى محاولة أخرى فى سبيل أشعارنا بماضينا الأدبى وتاريخنا الفنى •

ودعاني الى المضى فى هذا الاتجاه أنتى أومن فى قرارة نفسى بأنه لا يوجد أدب خالص لكل زمان ومكان ، ولا أعتقد بأن الكاتب يؤلف شيئاً خالداً أبداً الدهر . فالحياء فى تطور وارتقاء أو فى تدهور وانتكاس حسب الظروف الخاصة بالأفليم الذى تظهر فيه . والأديب أنسا يعبر عما يختلج به كيانه فى أسلوب ملائم للجو الذى يحيط به والظروف القائمة حوله . ويستحيل أن يكون الكاتب من أى نوع قادراً على الخروج عما ينطلبه مظهر العيش من حوله . والخلود فى الأدب لا يأتى من أن الكاتب قد استطاع أن يخرج عن حدود الاقليمية الى يعيش فيها . وانما يأتى من أنه استطاع على الرغم من هذه الحدود أن يؤلف ويكتب بهذا الأسلوب وأن ينفذ عن كيانه آثار عصره وأن ينقل اليك ملامح بيئته ، وأن يصب فى قلبك مشاعر الأمم القديمة ، وأن يضيف الى ذاتك معالم الأجيال المتقدمة . كل هذا يحمل من الكاتب فناً خالداً ، ويخول له الحق فى أن يكون حقاً مشاعراً بين أبناء الانسانية جميعاً ، بحكم ما فيهم من رغبة فى المشاركة الشعورية ، وبحكم ما فى طبيعتهم من نزوع الى مشافهة الغير . فلبس الأدب عالمياً لأنه يخرج عن نطاق الفردية المتمثلة فى أبناء الأمة التى ينتمى اليها الكاتب وانما هو كذلك تبعاً لهذه الصورة الواضحة التى تنقل اليك معالم الناس فى غير المحيط الذى تتطلع اليه بحكم وجودك الخاص .

واذا ألقينا نظرة باحثة على أدبنا القديم وجدناه بالغاً غاية المحدودية ، على خلاف ما يزعمه المتشدقون خطأ بمجد العرب فى أدبهم على مر الزمان . فالأدب العربى القديم لا يمثل الا جزءاً جامداً فى حياة الاقليم العربى ، وبصعب عليك أن تفصل الأدب القديم عن حياة الأعراب قبل الاسلام وبعده . وأبلغ من الايمان بقولى هذا الى حد الرغبة فى الزعم بأن الأدب العربى القديم كان عنصراً هاماً

من عناصر الحياة الاجتماعية ذاتها إبان الخلفاء العباسيين وعند قيام النزاع القبلي بين أعراب البادية في الجاهلية • فالأدب الذي يبلغ هذه الدرجة من الانغماس في الحياة الاجتماعية والاشتراك فيها ، والذي تقوم وظيفة صاحبه عن ضرورة في الطائفة التي ينسب اليها ، والذي يستخدمه الناس على هذا النحو ، لا يمكن إلا أن يكون وليد الحياة الجارية من حوله ويصعب اعتباره من غير تقدير للظروف القائمه والأحوال الماثلة • وبذلك يكون التجارب بين البيئة وبين الأدب مفروضا قبل كل شئ في نظريات النقد خاصة •

فإذا سلسنا بهذا القول كنا ملزمين بتحديد الاقليمية البادية في القديم ، وكنا ملزمين في الوقت نفسه بالتخلي عن العصبية الواضحة في نفوسنا عندما نتحدث عن آباءنا الروحيين من أبناء العراق والشام وفارس والحجاز • بل أستطيع القول أن نسبة الخلود والتعالى عن حياة الاقليم المحدودة الى أدب العرب القدماء هي خرافة لا أساس لها من الصحة • لأن كل فن طابق مطالب الحياة العادية عندهم كان له المقام الأول ، وتمتع صاحبه بال حظوة لدى الرؤساء ، وكل فن تنافر مع المطالب الدنيوية لم يقدر له أى نصيب من النجاح •

فإذا كان هذا كله صحيحا كان من الضروري علينا ألا نحاول نقل التراث القديم كما هو ، وإنما كان من الضروري أن نلتفت أولا الى حكمة الانتقاء من ذلك التراث والاقبال عليه بشئ من الحزم أو بكثير من الحزم اذا اقتضى الأمر • وأجمل شئ هو أن نحاول استيعاء الأدب القديم ، أى أن نقبل عليه دارسين ممعنين في الدرس ، باحثين مغرقين في البحث ، ثم نصدر في بعض انتاجنا عن تأثير بذلك كله • أعنى أن يحاول الواحد من الأدباء أن ينتج شيئا فيه أثر من خمريات أبي نواس ، وليست هي الخمریات نفسها ، وفيه أثر من حكمة أبي تمام ، ولكنها ليست هي ذات الحكمة التمامية ، وفيه صبغة من

روح الجاحظ ، وأن لم تكن عين كلامه ، وفيه مسحة من فلسفه
أبى العلاء . وأن لم تكن نحوى شيئا من مضمونها الصريح • نريد
الكاتب الذى يستوحى الأدب القديم فبخرج علينا بملاحم من بسنه
الجاهليين وبروايات من أقاصيص السلف وبأشعار على نمط ما كان
يحكى فى المجالس والندوات • نريد تصويرا صناعيا للبيئات السابقة .
ونريد أسلوبا محدثا فى رواية الوقائع على نحو ما جرت ، حتى يوفق
بين أعمال القدماء وأذواق المعاصرين • وأعتقد أن محاولات جريئة
من هذا النوع قد حصلت فى أدبنا الحديث ، ولكنها لم تكن واضحة
المنهج بادية الخطأ • ولعبر هؤلاء جمعا بحثى هذا مقدمة لفنهم
إذا كان المقصود به هو نفس ما أدعوا اليه • فأقاصيص ألف ليلة كما
بروها الروائيون المعاصرون ، والفصوص الشعرية التى ينظمها الأساذ
عزيز أباظة ، والملاحم التى يضعها أحمد باكثير هى محاولات فى هذا
المضمار تمتاز بالسعى من أجل إبراز التراث القديم • ولا يعنى هذا
بطبيعة الحال أنها أعمال موفقة ، إذ يقتضى الحكم بالتوفيق أو بغير
التوفيق أصولا منظمة ومقاييس موضوعة فى نفس المنحى • ولكنها
تتسم بهذا الطابع الذى أنادى بالأخذ به ، وتهدف الى عين الغاية من
هذا المقال ، ولو لم يشأ لها أصحابها أن تكون كذلك •

ولو أخذ الداعون للتراث القديم بما أوجه فكرهم اليه بهذا
المقال لاستطاع الأدب الحديث أن يجمع بين دفتيه كل مطالب القراءة
فى العصر الحاضر ، وأن يستوفى مناحى الضعف والعجز فيه ، وأن
يرضى ميول الكثيرين ممن يتطلبون التنويع والابتكار فى إنتاج الأعمال
الأدبية • وفى الوقت نفسه سيكون هذا العمل من جانبنا بمثابة
عناية جدية وتصفية فعلية للتراث التقليدى القديم •

هامات بين الحقيقة والخيال

(ليست قصة هامات مجرد اشعار ، وانما هي
شئ أخطر من ذلك ، شئ يشبه كتاب المصير
وود عصفت بأوراقه الرياح) •

« جوبه »

● هاملت بين الحقيقة والخيال

هذه الحروف الـى يكون منها اسم هاملت ليست اشارة الى شىء بالذات . وانما هى تعبير عن معنى * لبست أسما لفرد من الأفراد ولكنها آيدان بمكره وعنوان لصورة * لقد استحال اسم هاملت — بتوالى الزمن — الى فكره من الأفكار ، وصار يرمز لأتسباء لها خطرهما فى أبواب الأدب والفلسفة وعلوم النفس جميعا * ففى كل علم وفى كل فن وفى كل لون من ألوان الثقافة تقع على اسمه وتعرض لهذا الصورة الجياشة التى رسمها الناس فى مخيلاتهم لشخص مصنوع بيد انسان !

ولا ندرى الى أى حد يسكن ارجاع فضل خلق هذه الشخصية الى شكسبير * فلا تزال الأظانين قوية ، ولم تفتأ الأقاويل كثيرة فبما يتعلق بصاحب هذه العبقرية التى أخرجت الى عالم الفن قصة أوتلو والملك هنرى السادس ، وملهام الخطايا وروميو وجولييت ، ويولبوس قبصر ، وماكبث والملك لير * لم يزل موضوع جدل عنيف بين النقاد ذلك الفيض النادر من التأليف ، وتلك المقدرة الفائقة على حبك المسرحيات * فسن المنسكوك فيه عند الكثيرين أن يكون شكسبير هو ذلك النامع الذى انحرف العالم بذلك التراث الخالد من التمثيليات الأدبية * فنجد مثلا من يزعم أن يكون — العالم الانجليزى المعروف بموهبته الأدبية — هو كاتب هذه المسرحيات ، وخشى الظهور

الأسباب بعضها خاص وبعضها عام ، فنسبها الى شكسبير • وهى هاملت هذه بالذات كانت موضع شك عفيف من الأستاذ أبل ليفران ، وعزاها فى النهاية الى سيد كبير فى بلاط اليزابث اسسه وليم ستانلى • وقال أنه من الضرورى أن تتبين خير الوسائل وأفضل المناهج عند دراسة تاريخ الأدب ، حسب النتائج التى يقدمها لنا العلم الحديث • ثم أشار الى ما يمكن أن تؤدى اليه طريقته فى تناول الكتب المشهورة من أمثال هاملت وفى الكشف عن أكاذيب غريبه شائعة فى دولة الفن • وقال أن تطبيق مذهبه فى النقد سيفضح خدعا كثيرة سارية فى الأوساط الأدبية ، وسيلقى ضوءا كثيرا على حليلة من المشاكل •

قصة هاملت هى قصة الجريمة والنار كما حكاها ساكسو النحوى فى مستهل القرن الثالث عشر ضمن مجموعة من الأساطير الاسكندنافية • ولاشك فى أن مؤلف مسرحية هاملت لم يقرأ الأسطورة فى هذا الديوان ، وانما قرأها - كما قرأها معاصروه جميعا - فى ترجمة فرنسية ذاعت بين الناس فى سنة ١٥٧٠ بقلم فرنسوا دى بلقورست وأحتوت على العناصر الأساسية التى بنى عليها شكسبير (المزعوم) بعض مسرحياته الأخرى كروميو وجولييت وضوضاء كثيرة بغير داع • ونقول أنه قرأها فى الطبعة الفرنسية لأن الطبعة الانجليزية لم تظهر الا عقب اخراج مسرحية هاملت بخمس سنوات • ومعروف أن الطبعة الأولى من قصة هاملت قد ظهرت عام ١٦٠٣ •

وقد ألف ساكسو الكتاب بناء على رغبة الأب أيسالون الذى كان وزيرا والذى كان ساكسو سكرتيرا له ، وطلب اليه أن يأتى الكتاب فى لاتينية جميلة حاويا لتواريخ الملوك وأبطال بلاده • فجاء قلمه بهذه الأسطورة وقال عن آملت (هاملت) : أنه الملك الرابع والعشرين فى سلسلة الملوك اللندريين المنتسبين الى اسكبولد بن

أودين ، والبطل الذى يوضع الى جانب النماذج الأسطورية فى تاريخ
اسكندناوة . وتبدأ القصة بأن تحكى خبر الأخوين هورفندل
وفنجون اللذان كانا يحكمان مقاطعة جوتلاند أبان حكم الملك روريك .
وقد استطاع هورفندل فى نزال فردى أن يتغلب على ملك اسمه كولير
عقب نقاش أخلاقى استغل ساكسو فيه براعته اللفظية . فاذا أضفنا
الى هذا الانتصار شهرة هورفندل فى الأبحار والقرصنة ، كان ذلك
تزكية كافيه لدى الملك روريك كيما يزوجه من ابنته جيروث . وقد
أنجب هورفندل منها ابنه أمليتوس (هاملت) مما آثار عليه حقد أخيه
فنجون . فقد بغضت هذه السلسلة من الانتصارات المتتالية هورفندل
الى أخيه ، وقرر فنجون الانتقام والثأر . وقد اقترن شعوره بالاحبة
نحو جيروث بالكراهية لمكانة أخيه ، فضاغف ذلك من عزمه وقوى
من شأن القرار الذى اتخذه فيما بينه وبين نفسه . وقد اعتذر فنجون
عن جريمتيه بأنه انما أراد أن يخلص جيروث من معاملة هورفندل
القاسية ، وأن يجنبها آثار نزواته . وقد خلف فنجون أخاه على العرش
وأخذ محله . وكان ذلك كله على مرأى ومسمع من أمليتوس الذى
خسى أن يبدو خطرا فى نظر عمه اذا تصرف فى أعماله عن وعى وعقل .
فآثر الظهور أمامه على صورة أبله غافل لا يعرف للأمور وزنا ،
ولا يدرك للأحوال معنى . وعلى ذلك النحو استطاع أمليتوس لا أن
يخفى عن الجميع مواهبه الطبيعية وامتيازه الشخصى ، ولكن أمكنه
أن ينجو بنفسه أيضا .

وقد كان أمليتوس فذرا مجنونا يتدحرج على الأرض ويتناوى فى
الوسخ ، ويسعد بوضاعته . ثم أنه كان يختلط فى كلامه الصدق
بالكذب ، متحدثا فى غير توقف عن الثأر لموت أبيه ، مخيفا عن الجسع
نباته الباطنة . ولكن الكثيرين من عقلاء البلاط استطاعوا أن يستشفوا
من وراء هذا المظهر الخادع روحا ذكية وتنبا بفواه وملكاتة ،

ودبروا لاكتشاف سره موقفا يخلو فيه مع امرأة بمكان منعزل حيث
تشور في بطنه الشهوة ، وتهيج بين ضلوعه الرغبة ، فينسى تلك
الأوضاع الشاذة التي أخذ نفسه بها ، وتظهر حقيقة شخصيته . ولكنه
استطاع أن يجعل من هذا الموقف فرصة أخرى لابتداء سداخته
وجنونه . وصار يحكى للفتاة كيف نام مرة من المرات على عرف
دبك . ونجد ضرب هذا الموقف تماما لدى شكسبير .

كذلك حاولوا أن يؤكدوا من جنون الفتى أمليتوس مرة أخرى .
فأخهوا بحجرة أمه من يستطيع نفل الحديث الذي يجرى بينه وبينها
على انفراد . وقد احس أمليتوس بالتدبير في موقفه مع أمه بحجرتها
الخاصة . فأخذ يقلد صوت الديك ويرفرف بيديه كما لو كانت
أجنحة . ثم قفز على السرير الذي كان يختفى تحته الجاسوس .
وأنفذ في المرتبة رمحا عليه . وقد قال الفتى لأمه بعد ذلك : أنه يتحرق
شوقا الى الثأر ، وأن فكرة الانتقام لأبيه كامنة على الدوام بقلبه .
وأنه ينتظر الظرف المناسب ، ويحاول التصرف بدقة طالما كان
خصمه على هذا النحو من الصرامة والفسوة . ولم يستطع فنجون أن
يقتل أمليتوس ، ولعله لم يجرؤ على ذلك ، فتحايل على أبعاده بارساله
مع بعثة الى ملك انجلترا . مصحوبا باثنين من خلائه اللذين يحملان
خطاها خاصا يرجو فيه فنجون من ملك انجلترا اباداة أمليتوس . وقد
اكتشف أمليتوس الخطاب فوضع اسم رفيقيه بدلا من اسمه في
الخطاب . وعندما وصلوا الى بريطانيا أعدم مبعوثا الملك فنجون .
أما هو فقد طلب يد بنت الملك الانجليزى ومقدارا من الذهب بمكنه
من الصرف على رحلته البحرية . ولم ينس ساكسو أن بطوى جسله
من الألاعيب التي أبداهها أمليتوس أمام ملك الانجليز .

ثم عاد أمليتوس الى دنمارك ، فوجد بلاط هنالك بصدد ترتيبات
خاصة بجنائزته . . اذ اعتقدوا أنه قضى في رحلته . . واستطاع أن

يقتل فنجون بعد أن تبادل معه رمحا كان فنجون قد ألهمه في النار .
هكذا كان - كما يدور ساكسو ذلك الرجل الشجاع الجدير بالمدائح
الخالده . . ذلك الرجل الذي استطاع أن يخفي ذكاه الخارق وراء
بلاهة مزعومة ، فأنقذ نفسه من خطر محقق ، وانتقم لدمه وجعلنا في
حيرة من أمره : هل نعجب باستبساله أم بحكمته ؟

ولم تنته قصة أملبوس عند ساكسو ها هنا ، ولكنها امتدت
حتى جعلت أمليتوس يدافع عن قتله فنجون ، وينولي الحكم بعده .
وعندما توطد حكمه سافر الى انجلترا مرة أخرى حيث طلب إليه الملك
أن يذهب لخطب ملكة بالذات من ملكات اسكتلندة كانت قد اعنادت
أن ترفض من تقدم إليها . وقد فتنت الملكة بأملبوس ، وأحبته حبا
شديدا منذ وقعت عنانها عليه . فطلبت إليه في التو أن يتزوج منها
على الرغم من خطبته انسابه لاحدى بنات ملك بريطانيا . فنسبت
معارك دامية لهذا السبب استعمل فيها أمليتوس عقله . واستغل ذكاه .
فكان يسند الأموات من جنوده وراء الصخور حتى أوقع الرعب في
قلوب مهاجميه ، وحتى ظنوا أنه يملك جيشا ضخما مكونا من فرق
كثيرة وأنفار أشداء . وعندما رجع أمليتوس الى مقاطعة جوتلاند
هزم وقتل بواسطة الملك الذي خلف روريك على حكم البلاد .

هذه هي قصة هاملت كاملة كما رواها ساكسو النحوى . وهذا
هو النبع الأصيل الذي استقت منه أسطورة هاملت رواءها وبهاءها .
وقد استطاع شكسبير أن يخرجها هذا الاخراج البديع . . وأنى
لاتساءل فيما بينى وبين نفسى عن السبب الذي دفع الشعراء والأدباء
الى عدم الادلاء بدلوهم في هذا المضمار . . لماذا لم يحاول
الفنانون اخراج مسرحية هاملت أو قصته بطريقة أدبية تتفق مع
مزاج كل منهم ، وعلى الطريقة التى يمكنه بها أن يبرز معالم صنعته
الخاصة ؟ لم نقرأ سوى هاملت واحدة هي هاملت شكسبير ، مع أننا

نقرأ عددا كبيرا من أوديب ، وأنتجونا ، والكنرا • فلماذا كان هذا الاتفاق بين الأدباء على الانصراف عن هذه الأسطورة بالذات ؟ لا أدري ، ولا يدري أحد على التحقيق ، سر هذا الاغضاء من جانب الفنانين جميعا عن هذا العمل • وأغلب ظنى أنهم يخشون مضاهاهم نسكسبير ، ولعلمهم بخافون أن يوزنوا اليه وأن يقرنوا به ، فتسوءهم النتيجة ويظهروا بمظهر ضئيل بالنسبة اليه ، ويبدوا أقزاما بجواره • والا فكيف تظهر هاملت واحدة في تاريخ الأدب جميعها مع أن قصتها رائعة ومجال الخلق فيها كثير ، وفرصة التحرير والتلاعب بادية ؟ ! والآن ، وقد خضعت شخصية هاملت لدراسات وبحوث طويلة ، بعضها نفسى وبعضها فكرى . أفلا يصح أن يأخذ أديب ما شخصية هاملت وبلقى عليها أضواء جديدة من وجهات النظر المحدثه ؟ علاقة هاملت بأمه ، وعلاقة هاملت بعمه ، وحنونه المتناقض ، وروحة الشابة •• كل هذا ألا يستحق اعدادا جديدا ، وهل تحسبه لا تليق بأن يظهر على المسرح مرة أخرى في أسلوب أكثر مما شاة للمعرفة المعاصرة والزمن الحاضر ؟ !

وشكسبير نفسه ، أو كاتب قصة هاملت أيا يكون ، هل تراه قد اختار هذه الأسطورة لمجرد اظهار براعته الفنية وابرار قواه العقلية في صناعة الأدب ! ألم يكن هناك دافع الآن يتقدم مؤلف هاملت الانجليزى باختيار هذه الأسطورة وابرارها ذلك الابرار الأدبى الجميل ، واداعتها بصورتها الفنية وفي ثوبها الشعرى الخلاب ؟ أتراه قد انتقاها لسبب فنى محض ، وبرغبة شخصية خالصة ، أم أنه اندفاع تحت تأثير ظرف من الظروف لاختيارها بالذات واخراجها كأثر فنى ؟ هنا تشور شكوك الأستاذ ليفران بحيث يعفبنى من الأسف الذى أبدبه بالنسبة الى الأدباء الآخرين ، ويبين لى كيف أن الدافع لوضع مسرحية هاملت لم يكن الأدب فى ذاته ، بل شيئا آخر يرويه لنا

التاريخ • فليست مسرحية هاملت كما يظن المرء لأول عبلا يراد به الفن الخالص ، وانما هي صورة لحادث وقع في انجلترا آتئذ . وقصد منها ان تكون رمزا خفيا لذلك الحادث ، وقد عين بلفورست السبب الذى جعله يختار هذه الأسطورة في كتابه ، فأشار الى « شر مسنطير في زمانه » ، وقال انه انما شاء أن يشير ذكرى بعض المآسى التى جرت في اسكتلندة وانجلترا • فاذا لم تتوفر لدى المرء تلك الروايات ، واذا لم تكن الذكرى من لبقظة بحيث تبقى عليها ، واذا لم يكن ملك قد مات في غير أوانه لألقى بيانا كاملا شاملا ، وفاض في وصف الأشياء وسرد الحكايات •• ولكن الأمور تحرى في وضوح يغنيه عن الكلام •

هذا الملك الذى يلفت بلفورست نظر الناس في سنة ١٥٧٠ اليه هو هنرى اسنيوارت ، زوج مارى اسنيوارب ، الذى قتل في ظروف غامضة سنة ١٥٦٧ على وجه التحديد • وقد جرى هنرى ميتا بحادثه قصره بعد حياة زوجية قصيرة لم يكن فيها سعيدا ، ولم يحظ فيها بأى توفيق • فاذا كان بلفورست قد أشار هذه الانسابة الى تلك الحادثة المعاصرة ، فماذا نراه يفعل مؤلف مسرحية هاملت ؟ لاشئ • اللهم الا تحديدها والاستفادة منها •• وقد أظهر الأستاذ ليفران ، وأيدنه في ذلك ليليان ونستانلى في كتاب لها عن هاملت ، أن ثمة توافقا عجيبا ، وتتماها قويا بين المسرحية وبين حادثة استيوارت • فالصفات المنسوبة الى نيبج والد هاملت في المسرحية هي صفات هنرى استيوارت المعروف بها والشائعة عنه • وكذلك الموقف الذى قتل فيه • لم يوجد في قصة ساكسو اللاتينية أو في قصة بلفورست الفرنسية ، وانما اصطنعها الشاعر اصطناعا وجعلها وفقا لهوى شخصى خالص يبرز معالم حقيقة واقعة •

وأيد الأستاذ ليفران نسبة مسرحية هاملت الى وليم استانلى

بحفيضة هامة ، وهى أن وليم استأنلى هذا كان من نسل أسرة فيودور
الذى كانت نطالب دائما بحقها فى عرش بريطانيا • وقد خرجت مسرحية
هاملت فى وقت تارت فيه الأعاصير حول من يخلف اليزابت على
العرش • ولم يكن من الممكن بالنسبة اليه أن يثير الزوابع حوله
بالمطالبة الصريحة بالعرش • فاكتمى بأن يكون له دور من وراء الستار
فى سياسة البلاد عن طريق المسرح • وجاءت بذلك مسرحية هاملت
محاطة بهالة من الأسرار • مخفوفه بجسلة من الظلال ، متمتعة بقسط
وافر من الغوض •

وهكذا عاش هاملت فى خيال يشبه الحفيضة • وفى حفيضة تشبه
الجبال • • وبحار الانسان بعد هذا : أهو حقا بازاء مخلوق لاينتسب
الى الواقع بسبب ، أم انه مخلوق مجزوء من عالم الواقع ؟ فانك اذا
حصلت فى عقلك ألف حجة مفايلة لاعنباره كائنا غريبا على هذا العالم •
فسجد أيضا ألف حجة مقابله لاقناعك بأنه من صميم هذا العالم •
ولبته اكتفى بأن ينير الشك حول نفسه • • اذا لهان الأمر ، ولكنه
فاض بأريحيته ، وغسر بطبعه تلك الأنامل الصغيرة التى سطرت
حروف حياته ، ونسقت ظروف وجوده ، ورسمت آفاق أحواله ، فجزر
بذلك خيوط الشك الى الاسم الذى نسبه الناس اليه : وليم شكسبير •

مشكلة التعبير

الأصل في كل عمل أدبي وفي كل ضرب من ضروب الخلق الفني أن يعبر الشاعر عن ذات نفسه وأن يضع أمام عينيك وثيقة مادية فيها كل مقومات الانفعال الشخصي أو بعضها على الأقل • ولذلك فاننا نعد التعبير أهم مشكلة يتعرض لها الأديب مادام لا يغنى عن العمل الفني مجرد الاحساس بشيء أو الانفعال لحدث أو المرور بتجربة • ومهما كانت حياة أديب من الأدباء على قدر من السعة ومهما كانت درجة امتيازهم في الروح وخصبه من جانب العقل فاننا نسأل دائما عند وزتنا له عن كمية ما أنتج ، وعن الصفحات أو الكتب التي بقيت بعده • وقد يكون تقديرنا له من الناحية الانسانية أهم من اعتبارنا له في باب الأدب والانتاج • بل قد يكون تأثيره الشخصي فيمن حوله وفي المدرسة التي تتبعه أخطر بكثير مما يحدثه غيره من رجال الأدب والفن • ولكننا من الوجهة النقدية الخالصة أقرب الى النظر نحوه بمنظار نقدي ، وأدنى الى سؤاله عما ترك لنا من الآثار • وهذا يكشف لنا عن أهمية التعبير المادي في الخارج حيث يستحيل الفنان الى موضوع من الموضوعات الثابتة والى شيء ضمن الأشياء الجامدة •

ولم يعد يجوز بالنسبة الى واحد من الفنانين أن يترك أفكاره أو مشاعره بين أيدي تلاميذه ليسطروها ويدبجوها من بعده ، وانما لابد كيما نطلق عليه اسم الأديب أن يدون أفكاره بقلمه ، وأن

يعرض مشاعره بلسانه ، وأن ينقل الى الناس كل ما يحس به في صور
عن طريق المطبعة • اذ أن ما يهم الناقد هو الوقوف على نفسية
الشاعر كما تمثلت في تعبيره الفني ، والحصول على عناصره الشخصية
من أسلوبه فيما أخرج للناس من أنواع التأليف • هذا من جهة ،
ومن جهة أخرى يلاحظ الناقد أن عمل الفنان لا يتجزأ حتى يمكنه
أن يعطيك التأثر وأن ينقل البك الاحساس بواسطة عنصر واحد من
عناصر الخلق أو أداة واحدة من أدوات الابداع • فالعمل الفني
انما هو شئ واحد على الرغم من تنوع العناصر ومن تعدد الأدوات
عند التدبير والاعداد •

ولنوضح هذه النظرة نعود الى تحليل العناصر التي يقوم عليها
العمل الفني فنجدها ثقل وتكثر حسب نوع الفن الذي تتعلق به وتنسب
اليه • ولكننا اذا أردنا الجمع بين الفنون جميعا من هذه الناحية
الدراسية في التعبير عند كل الناس وقفنا عند شيئين اثنين : الصورة
والفحوى أو القالب والمحتوى • ولا يمكن أن يغفل الناقد أدبيا
أو مصورا أو مثالا أحد العنصرين عند تقديره ووزنه • اذ أنه في هذه
الحالة لا يحاسب صاحب العمل الفني من حيث هو فنان ، وانما
ينظر اليه بوصفه انسانا آخر له وظيفة غير وظيفة الأديب والمصور
والمثال • وبمجرد ما يسقط الناقد من حسابه أحد هذين العنصرين
يكون قد انتقل الى مجال آخر غير مجال الأدب والفن • ذلك لأنه
من أولى صفات رجل الفن أن يوازن بين هذين العنصرين وأن يعنى
بكلهما معا • واذا شاء أن يضع من قيمة التعبير فهو مفكر أو فيلسوف
أو سياسى أو صحفى ، وان أجاز لنفسه أن يهمل المعنى فهو صناع
أو رجل مظاهر وشيات • أما الفنان الصحيح من أى فئة ومن أى
طائفة فأهم ما يميزه من أصحاب الصناعات الأخرى أنه يوازن بين
عنصرى التعبير والفحوى في عمله •

وواضح ، أو لعله لم يصل الى درجة الموضوع بعد ، أن هذا

العسل من جانبه لبس الا فعلا أو ليا الى أقصى درجه . بحيث يكون من شأنه أن يعين طبيعة الاتناج وأن يدخله في قائمة الأدب فحسب . أما التقدير والوزن فلا يأتیان من محاولة التجويد في كاتا الناحيتين والاهتمام بكل من الطرفين . وانما يظهران عند مقدرة الفنان عند المزج واللحم . فلبس من المهم أن يعنى الشاعر بالفاظه وأورانه وأنغامه ، أو بمعانيه ونصويراته وأخيلته . وانما المهم لدى الناقد هو أن يستشعر التوافق، وأن يحس بالانسجام بين هذه الأشياء جميعا . حتى لنبدو أمام القارئ وحدة تامة التكوين فلا يبرز عنصر من عناصرها على سواه ، أو حتى تذوب هذه العناصر في جوانب العمل الفني ، فلا تظهر الا بجهد ولا تنكشف الا بعد لآئى وتخرج القصيدة وقد استحالت الألفاظ والمعاني فيها الى شئ متكامل . فلا نقول ان الألفاظ قد وجدت قبل المعنى أو ان المعنى بزغ في ذهن الشاعر قبل أن يأتي اللفظ . وانما تحكم بأن ميلاد الألفاظ والمعاني قد حصل في وقت واحد .

ولذلك نستطيع أن نحكم على الانسان بأنه شاعر بمجرد اهتمامه بالفاظه وعنايته بأسلوبه وبذله الجهد في اشتقاق الأفكار والمعاني ، ولكننا لا نستطيع أن نقدره حين قدره وأن نزنه وزنا فنيا أصوليا لمجرد بروز هذه الناحية فيه وانما يمكن أن يتم لنا هذا لو امنحنا براعته في التوفيق بين العناصر الفنية جميعا . وهذا هو السبب في نظرة الناقد الى العمل الفني بوصفه كائنا حيا لا يجوز عضو فيه على عضو ولا يعتدى بعضه على بعض في النصيب من الاهتمام والجهد المبذول . وكلما بلغ الشاعر مبلغا كبيرا من النجاح في توفيقه بين العناصر ، وكلما ظهرت براعته في المزج والالصاق بين الأدوات الفنية كان القارئ بعيدا عن الاحساس بأحد هذه العناصر والأدوات . فاذا عرضت للقارئ قصيدة لم تستطع أن يتبين عناصرها الأول وهلة

ولم تصدم عينيه بعض جوانبها من غير تحليل ، كان الشاعر أرفع في المكانة وأسمى في الدرجة •

فالوزن النفدي للشاعر لا بد أن يظهر عند مرحلة بالذات من مراحل العمل الفني ، وأعني بها مرحلة التشبيك أو المزاوجة بين العناصر المعروضة • والناقد في هذه الحالة كالطبيب الذي يبدأ في عمله بأن يسأل المريض عن مناطق الخلل والارتباك في جسده ، وأن يجس الأعضاء البعيدة عن التآزر البيولوجي مع بقية الأعضاء • وأينما تظهر بوادر الضغط والتعسف في العمل الأدبي ينفذ الناقد بمشرطه لبدأ عملية التشريح • فنقطة البدء عند الناقد هي الناحية المرضية في التعبير حيث يغيب الانسجام • وانضرب لهذه المشكلة مثلاً يوضحها فنقول : انك اذ تقرأ لبعض الشعراء ترى الألفاظ تجرى تحت عينيك بحسب لا تستطيع أن تلحقها بفكرك ، فحينئذ يكون العمل الفني مربضاً لطغيان الألفاظ على غيرها من أدوات التعبير ، اذا كنت ترى الشعر مجموعة من الألفاظ ولا شيء غير الألفاظ واضطرت الى الوقوف مدة طويلة أمامه حتى تزيل من تحت عينيك تلك الغشاوة والبراقة التي تحول بينك وبين المعنى ، فاعلم أن هذا النوع من المرض الفني يتمثل فيه عجز الشاعر عن الملاءمة بين عناصر التعبير بأكملها •

وهناك أمران تنبه اليهما في هذا المقام من أجل تكوين نظرية كاملة : أولهما أن العناية بالأدوات الفنية وبراعة التجويد والانتقاء في عمل من الأعمال يمكن أن يكونا تامين في نفس الوقت الذي يعنى الشاعر فيه بأن يكشف عن مقدرته في الربط والوصل ، فالرافع من قيمة العناصر في العمل الفني والاهتمام بجانبى الأسلوب والمعنى يتوافران ضمناً في عملية المداخلة أو التشبيك • ومن هنا كان مجرد الابداع في التوفيق دليلاً على العناية المبذولة عند وضع الألفاظ واستخراج المعانى • وثانى هذين الأمرين أن هذه العملية لاشعورية

الى أقصى درجة ، ولا يمكن أن نتم عن قصد ووعى • وتتج عن ذلك أن ظهرت في الآداب جميعها مشكلة الطبع والصنعة • ولما كانت هذه العملية كذلك ، أى لا شعورية خالصة ، فقد انخدع بعض الفنانين وصاروا لا يحسبون لها حسابا ولا يعدونها ذات أهمية • مع أن الواجب هو أن يكون لها المقام الأول لديه • والفنان المتقدم في صناعته هو الذى يمهد لهذه العملية تمهيدا طويلا ويعنى بتحضير الحالة اللازمة من أجل اتسامها بغير أن يضطر بين الفنية والفينة الى أن يستعيد بذهنة شيئا مر به •

وهذا من شأنه أن يفضى بنا الى نتيجة • وهى أن الفنان حين يعتمد الى اظهار عمله فى الخارج تقابله صعوبة التعبير قبل أى صعوبة أخرى • والتعبير الذى نعينه ليس من جانب الصورة الخارجية فقط ، وانما تدخل فيه المعانى أيضا بوصفها طريقة فى التعبير هى الأخرى • فالتحات الذى يفوم بصنع تمثال يعبر عن فكرة معينة ، لا يستطيع أن يزعم لك أن هذه الفكرة تدخل ضمن المادة التى يشكلها حسب هواه • وانما هو ملزم بأن تكون الصورة الخارجية هى نفسها تعبيراً عن الفكرة ولا ينقصها فى الوقت عينه أن تكون أسلوباً أو أن تكون قالبا فنيا • أو بعبارة أخرى الصورة الفنية عند النحات تتضمن عنصرى العمل الفنى فى وقت واحد • فتكون الصورة صورة ومعنى ، أو قالبا وفحوى على حد تعبير السابق •

والشاعر فى بعض الأحيان يريد التعبير عن حالة تنتابه لرؤية راقصة من الراقصات مثلا • فلا بد له أن ينفذ الى لب الموقف بسرد مجموعة من المعانى لا صلة لها بالموضوع من حيث الظاهر ولكنها أجلب للاحساس بحالته من أى شئ آخر • فالمعانى فى القصيدة الفنية لبست ما يريد الشاعر أن يصفه وكفى ، وانما هى أداة تعبيرية فى يده يستغلها من أجل اتمام العمل الفنى • وفى هذه الحالة تكون القصيدة

بمعانيها وألفاظها تعبيراً عن حالة معينة في موضوع القصيدة لدى الشاعر •

ولنضرب لهذا كله مثلاً توضيحاً يربحنا من الاطالة في شرح النظرية • يقول أبو العلاء :

وابك على طائر رماه فتى لاه ، فاوهى بفهره الكتفا
أو صادفته حبالة نصبت فظل فيها كأنما كتفا
بكر يبغى المعاش مجتهداً فقص عند الشروق أو نتفا
كانه ، في الحياة ما فرع الغصن ففنى عليه أو هتفا

فهذه الأبيات لو أخذت بطريقة رمزية ، وفهت بأسلوب متعدد الوجوه ، واتسعت للتجارب الانسانية التي هي من هذا القبل في نكسر الأهواء النابتة ، ونهدم الآمال الوليدة ، وانتقال الحياة المترتبة الى النمو والاتساع ، لكان لها وقع أى وقع في نفوس لحالين وفي قلوب المشفقين • والألم الذى يستشعره القارئ في هذه التجربة يمتاز بالتمزق وبالتعارض مما يحيله الى معاناة روحية على أجمل نحو ومن أرفع طراز •

وهذا كله تراه وتحس به اذا عالجت القصيدة على النحو الذى نريد • أى عندما تدمج المعنى في التعبير نفسه بحيث تتأدى من كليهما الى شئ واحد بخلاف ما يبدو أن الشاعر يعنيه • فالشاعر لا يريد بطبيعة الحال أن يذكر لك حال العصفور ويؤسيك من أجله • وانما يورد هذا المعنى بقصد التعبير عن شعور نفسى أو عن أزمة وجدانية تصيب المرء حينما يلح مظاهر الوجود ويهتم لما في الحياة من ضروب المساسة •

ولما كان التعبير عن الاحساس الصادق من الأشياء المبتدلة كما يقول بول فاليري ، أو لما كان من المستحيل أن يشتق الفنان تعبيره من الخارج مباشرة • فان التعبير يغدو مشكلة من أهم المشاكل

النى ينبغى أن يعالجها النقد الأدبى • لأن التعبير على هذا النحو من ابتكار الفنان وبعد بالتالى من خلقه وابداعه • والصعوبة فى العمل الفنى أو الاختلاف فى المدارس الفنية نما ينجمان من هذه النقطة : التعبير • ومن هذا كله نرى أن التعبير هو أول ما يعترض عمل الفنان وأصعب مشكلة تصادفه مادام يستحيل عليه أن ينخذ نفس الطريق الذى سلكه سواه • ومادام يريد أن يدخل الى العمل الذى يتصدى له من زاوية خاصه هى النى تسره من سواه وهى التى ترىنا مقدار العشق فى التجربة التى عاشها • وليس مطلوباً منه فى تعبيره هذا أن يراعى النظريات الجمالبيه المختلفه ، أو أن يجارى أذواق الناس فى الاحساس بالجمال الفنى والوضع الاجتماعى • وانما يفاس عمله بمقدار النوفيق الذى يحزره عند الملاءمة بين عناصر التعبير • وعلى هذا النحو ننقد الأدب من الأصول التقليديه التى تحرم على الشاعر أن يصف أشياء بنفر منها الذوق أو تمنعها الأخلاق • وتخرج مسألة اللياقة والفضيلة من مبدان الفن الخالص لنعود بها الى الفلسفة التأملية التى تعالجها معالجة الباحث الغبور •

الشعر بين القديم والجديد



المشكلة التي نراها قائمة اليوم في أدبنا العربي نرجع الى زمن قديم * فمئذ قال الناس شعرا ومنذ عرض النقد للشعر بالتحليل والنقد وجدت فئات منضاربة وظهرت جماعات تحب على الاختراع والتوليد وأخرى تعارض كل مستحدث وتنسك في قبمة ما يجد على أيدي الشعراء من أصحاب الجديد * وكان الصراع واضحا في شعر الشعراء كما كان على درجة كبيرة من الوضوح أيضا في نعلق الناس وفيما ينسيفه القراء والنقاد على السواء * ولم يقتصر هذا الصراع على القديم والجديد وحسب بل تجلى أيضا في المدارس والمذاهب التي بنصر بعضها الفن بالذات في النظم وبسبيل البعض الآخر الى فن يعارض الفن الأول في طريقتة وبخالفه في منهجه ويخاصمه في أدائه وتعبيره *

والترحم على الماضي من الخصال التي نعرفها في حياتنا العامة وفي شئوننا العادية فضلا عن الأعمال التي تصدر عنا والفنون التي نبرع فيها * ففي مجال الأفعال نجد الناس دائما يذكرون بالخير ما مضى من الأيام الخوالي ومن السنين الأولى على الرغم مما يكون قد أصابهم فيها من سوء وما نزل بهم من نكر * * وكثيرا ما نسمع من شبوخنا ألوان المدائح تسبغ على ما بقى في ذاكرتهم من الصور التي تدور حول مسألة بالذات ، كأنما كان الماضي خيرا خالصا لا تشوبه شائبة ولا ينفذ اليه شيء مما نعرفه ونراه مأثلا بين أيدينا

في هذه الأيام من الأذى والشر • بل كأنما كانت الأيام في الازمنة السابقة علينا تمضى في هدوء ويسر وتقضى حاجات الانسان فيها بغير عناء أو مشقة ويؤتى العمل بوحى أو بشئ يشبه الوحي لما كان عليه الأقدمون من الصلاح والتقوى وما امتازت به نفوسهم من الطهر والبر وما اشتهر عنهم من صدق القول وحسن السريرة وطيب القلب • كل هذا وأكثر منه يمكنك أن تتمثله اذا جالست واحدا من هؤلاء الآباء أو الأجداد الذين عاصروا من الحوادث ما لم تعرف عنه قليلا أو كثيرا الا عن طريق السماع وحسبك أن تحدث انسانا يكبرك بعام أو بعض عام وأن تصادف قوما جربوا ما لم تجرب وشهدوا ما لم تشهد ولبوا بعض المسائل من كذب حتى تسمع منهم أن الأرض قد صارت غير الأرض وأن الناس ليسوا كما كانوا خيرين كرماء وأن الحياة اليوم لا تساوى واحدا الى عشرة مما كانوا يستمتعون به ويفرحون له وأن هذه اللذات والمنافع التى تقضيها اليوم لا تعدو أن تكون بعض ما كان يقسم للجوارى والعبيد فى تلك الأيام •

ويظل الأمر كذلك معهم الى أن يتبت فى رأسك أن الأعوام التى راحت أن هى الا بركة كلها وأنها لم تعرف الاثم ولم يجر عليها ما يجرى على أيامنا هذه من المحن والأرزاء • وننظر فاذا نحن أمام مشكلة من أخطر المشاكل التى تعصف بأذهان الشباب والمفكرين منهم على وجه التخصيص : أترى هذا الشركان دخيلا على حياتنا أم أنه منذ بدأت الخليفة ينساوى مع الخير فى القسطاس ولا يرجح عليه فى حين الا لينهزم أمامه فى حين آخر ولا يعلو عليه فى مكان الا ليتراجع بازائه فى غير هذا المكان ؟ وهذا الشر ، ما معناه ؟ وأى جدوى يمكن أن تكون منه وأية قيمة لعمله فى نفوس الناس وفى أنحاء الكون بتواصل وغير انقطاع ؟ •

ولك الحق كله فى أن تفكر مثل هذا التفكير وأن تنساق وراء

عواطفك وآرائك مثل هذا الانسياق • وأنت بعد حر في النتيجة التي تنتهي إليها وفي الطريق الذي يخلص منه ولكنك في هذا كله خاضع لعلم من العلوم لا يمكن أن تحيد عنه أو أن تجد المهرب منه طيلة قيامك بهذه الدراسة واهتمامك بهذا الموضوع • وهذا العلم هو الفلسفة • فالبحر في مشكلة الخير والشر انما هو من الموضوعات الرئيسية التي تبحث فيها الفلسفة بالإضافة الى موضوعي الألوهة والروح ، في الفلسفة القديمة ، وموضوعي الوجود والزمان في الفلسفة الحديثة •

بيد أن النهاية لا ترضيك كما ترضيك البداية والنظر في حالة الانسان قديما وحديثا كفيلة بتنبيهك الى ما يمكن استخلاصه من كل هذه الأقوال التي تساق اليك وهذه الروايات التي تعرض عليك • فالناس قديما لم يكونوا ملائكة ولا أخيارا كما توحى بذلك هذه الصورة المنمقة نستمتع اليها وما كان الرزق حلالا كله ولا كان العيش سرورا وجورا في أغلب ساعاته وانما هي النفس الانسانية تريد أن تشغل نفسها بما يعيد اليها ثقتها وبما يوهمها بأن الحياة يمكن أن تكون ذات موضوع لو واثت الفرص وساعدت الظروف • وتفسير أكثر من هذا دقة فيما أعتقد وهو أن الانسان لا يواجه الحياة في الواقع الا بالنسبة الى الماضي وبالنسبة الى ما تم من الأحداث وما استكمل من التاريخ • ولهذا ترانا في كثير من الأحيان ننظر الى أنفسنا ونحن نقطع الساعات فنعتقد أنها لا تحسب علينا وكأنها ليست من أعمارنا حقا • وهذا يتمثل واضحا في حياة كل يوم حين تنتظر فتجد نفسك أمام مهمة تريد أن تمضي فيها أو رأى تهتم باتخاذها بالنسبة الى موقف من المواقف • فاذا بك حائر واذا بك لا تكاد تثبت على حال ولا تقف عند رأى حتى ينكشف لك الزمن وقد صار تاريخا يحكى أو رواية تقص • وهنا ، وهنا فحسب يمكنك أن تقول الكلمة وأن تنفذ الخطوة

التي نلائم ميولك وتنفق مع مزاجك الخاص • وإذا بك تنظر بغير قليل من السخرية وبغير قليل من الخبث أيضا من الأيام التي تحسب أنك قد خلفتها خلفا وأوجدتها أيجادا بعد أن كانت ننمى يد الامكان في عالم من العدم السحيق • ولا تكاد تسنشعر قيمة هذا كله فبسا بينك وبين نفسك بل قلما تحسب له حسابا في شخصك وذاتك حتى تجلس ذات يوم الى بعض صحبك وتحكى فيهم هذا الحداث فاذا باليوم والساعة واذا بالتفاصيل والتببات واذا بالأفكار والآراء تتوافق جيبها على اظهار الرواية على مسرح العمر للطويل كأنما هي واقع مجسم • ومن هنا يحدث الناس ويتكون الأفراد ويختلف بعضهم عن بعض باختلاف الروايات والمناسبات والفصول •

والمسألة إذا قيست على هذا الوجه وحده تكون على شيء كبير من الغموض وعلى جانب هائل من النقص • ولو عنبنا أكثر من هذا بالأحداث التي تجرى والوقائع التي تحصل دون أن يذكرها أصحابها ودون أن تسجل ضمن الذكريات الخاصة بكل لكان من الممكن أن نرى الجانب الآخر من هذه الحالة النفسية البسيطة في وضوح أكثر وفي تفصيل أدق • فليس من تاريخ حياتي ولا يعد ضمن عمري ما قضيته من الأيام دون أن يرد على خاطري في مناسبة من المناسبات أو أستعيده في قلبي لشبهة عارضة وصلة قريبة • وأكثر الأشياء بعدا عن التعلق بالذاكرة هو تلك الحوادث المتشابهة يوما بعد يوم والتي ينتظم الانسان فيها ويمرن عليها كيما يقوى على أدائها في غير ضيق ولا سامة • وقد يظن البعض أن التكرار من شأنه أن يلبصق بالذهن تلك الأحداث التي يكون مقدرها بالنسبة اليها وقوعها باستمرار، والواقع بخالف هذا تمام المخالفة • لأننا في مقابل الاحتفاظ بصورة بالذات هي خلاصة ما يجرى كل يوم أنسى حوادث عدة تحصل خلال هذه الخلاصة اليومية وهذه الصورة التي تتكرر في غير قليل من

النشابه والاطراد • هم أننى من جهة أخرى لا أستطيع أن أذكر كل واحد على انفراد اد لا يسكننى أن أميز بين الخلاصات البومبه المتكررة • وانسا أصوغها كلها فى قالب واحد هو الذى أدكره حين أريد استعادة ذلك الماضى الطويل • ومن ذلك أنك قد نبقى عاما بأكمله فى مدينة معينة أر فى مهمة خاصة نم بعد هذا كله لا تذكر غير مشهد واحد هو الذى كان يقع بالفعل من كل يوم اذا ما برزت الشمس وكان يتكرر وقوعه هذا على مضى تلك الأيام • ولبست حذاء الانسان بعد هذا كله فى عرف نفسه وعرف المجتمع الا تلك الصور البارزة التى يذكرها هو أو يذكرها له الناس • وفيما عدا هذا لاسىء على الاطلاق اللهم الا تلك التأثيرات البسيطة التى يمكن أن ننسأ عنها اذا ما واجه الانسان مناعله وأعماله الآلة لخالصة • وننتهى من هذا كله الى رأى كنا نسهل له بهذا كله فنقول : أن انسانا بغير تاريخ هو شىء آخر غير هؤلاء البشر الذين يعرفهم وتتصور أشكالهم •

والتاريخ لا يقع بحال من الأحوال الا وهو محاط بتلك الهاله القدسية أو بذلك الشرط الأساسى الذى نسييه بالزمان • فاذا ما عرفنا أن الحركة هى أول شىء يمكن أن يمتاز به الزمن وأهم خاصية يسكن أن تعلق به وتنسب اليه عرفنا بالضبط مقدار ما يمكن أن نكسو به التاريخ كيما نضمينه حقيقة من أخطر الحقائق بالنسبة الى التاريخ والى الناس الذين يسجل التاريخ لهم أحداثهم ويستعيد وقائعهم فهذا يمكن أن نفهم التاريخ ويمكن أن نعرف دخائله وخفاباه بحيث تنتهى من ذلك كله الم الحكم بأن الحركة التى هى شرط أولى لتحقيق الزمن والشعور به هى نفسها التى تخلق التاريخ وتعيينه على اظهار ما يستجد لديه من حين الى حين • وعلى فرض التسليم بأن الزمن خال عند تقديره ووزنه من عامل التاريخ وأنه لا يتوقف الحكم عليه واعطاؤه قيمته الخاصة بهذه الروايات والتسجيلات فانه من العسير

ان لم يكن من المستحيل ان يهدر التاريخ حق قدره مع افعال العامل
الزمنى والعنصر الوقتى الذى يدفع أولا بأول الى نسجه وتركيبه •
ولهذا لا نعد أنفسنا منطلقين فى العمل ولا مغالين فى النزعة حين نقحم
فكرة الحركة فى المضمون الحيوى للتاريخ أيا يكن نوعه • فالناريخ
السباسى والتاريخ الاقتصادى والتاريخ العلى كل أولئك إنما ننساق
فى درسه معولين على وجود عنصر الحركة فى كل •• حركة من وراء
الى أمام ، وحركة من فوق الى تحت • وحركة من يمين الى يسار ،
وحركة دائرية لا تعرف الحدود ولا الروابط ولا المعوقات •• كل ذلك
نشاهده ونلاحظه بغير أن نوقف من تفكيرنا وبغير أن نحد من تصورنا
وبغير أن نتعلل بالاشارات من جانب لآخر • وذلك كله يهديننا الى شىء
غاية فى الأهمية بالنسبة الى المراقب العارف وغير العارف وبه نعلم
أن التاريخ شىء لا يعين القواعد التى يقاس اليها ولا يدرى شيئا عن
تلك التقسيمات التى يقيسها الناس كيما يقدرُوا على أدراك الحقائق
مفصلة مبوبة •

وأكبر دليل على ذلك أن الحركة أصعب من أن تحاط بقيود أو أن
نحدد بأشكال وهى فضلا عن هذا الذى ذكرنا ترسم لنا باتجاهها
أو ضاعا قلما نستطيع التنبؤ بها ، وإن فعلنا ، فمن قبيل الظن وترجيح
الاحتمالات والنظر الى الأمور بعين التخمين وقلما نفعلها ونحن جادون
فى فعلنا •

فاذا كان هذا هو شأن الحركة فى باب من أبواب الحياة وهو
التاريخ فأقل ما يمكن أن نفعله بازائها هو أن نركن فيها الى شىء غير
التحديد والتقييد • وأن ندعها تنطلق فى اتجاهاتها غير عابئة بما ينصبه
لها هذا الانسان فى الفخاخ والعراقيل • وليكن القديم خيرا من
الحديد وليكن ما مضى من الأحداث والأعمال أفضل قليلا أو كثيرا
من الأشياء التى نشاهدها والأعمال التى نزاولها فى هذه الأيام ،
ولكننا مع هذا كله لا نملك الا أن نستصرخ فى هذه الوجوه المنادية

بهذه الأقوال أن انصتوا الى ناقوس الزمن يدق من فوق أبراج التاريخ كيما تعلموا أن تابوت الموت قد نحرك ببعض ما في هذا العالم قاصدا أرض الفناء • وسينشب الأحياء أظفارهم بلحمة ما ينصرم من الأحداث يريدون الابقاء عليه وسيشدون على هذه الخيط الدقيقة التي توصل بين الوجود والعدم حتى يوقفوا شيئا من هذه الحركة المستمرة وهذا الامتداد الجارى • ولكنهم في النهاية يعلمون حقيقة أن لا حول ولا قوة لهم يازاء هذا كله وأنهم لا يملكون من وسائل التعزية غير البكاء ومن أدوات التسرية غير الذكر الحميد • وعواطف البشر حينما تنجلي عن هذا النحو من الصعب أن تتجاهلها ومن العسير أن نسكت عنها • خصوصا اذا كان المثير لها لون من الضعف الانسانى الذى يتحين الفرص وينتظر المناسبات ليزيل ما علق بالنفوس من التوتر وما اختزن فى الصدود من الحسرة والكمد • هذا كله يقيم له الباحث غير قليل من الرعاية والاهتمام ولكنه مع هذا لا يوقفه عن الاستمرار فى البحث والتقصى فى الدرس غير عابىء بهؤلاء الا من ناحية واحدة وهى مقدار ما تمتلىء به نفوسهم من الاوهام بالنسبة الى التاريخ • ومن هذه الاوهام شىء بالغ الأهمية يحتاج شرحه الى تطويل • مثله فى هذا مثل الاعتقادات الراسخة والحقائق البينة التى طالما اعتادت الأقوام والجماعات أن تنصب لها فى نفوسها تمانيل من الايمان العميق • ثم يحاول أحد الناس أن يظهرهم على مقدار ما فيها من فسولة فلا يكاد يبلغ من ذلك شئنا الا بطريق الافاضة والاكتثار من عرض القضايا والبراهين • ونحن هنا نريد أن نصل الى نتيجة فى هذا الشىء لشدة أهميته بالنسبة الى فكرة الزمان التى عرضناها • وهذا الشىء هو ما يلصقه التقليديون بالتاريخ من تهمة التكرار •

فهؤلاء الأفراد فى عواطفهم وفى استعادة الاحساسات نفسها التى

فأنت تشبع فوما تقدموا عليهم وفي المسك بالآراء التي بليت لكثرة ما آمن بها وصدت لطول ما مر بها من الزمن انما يشلون ظاهره نعرفها في الأحداث العادية وفي الوقائع الجارية حين نقول : ان التاريخ يعيد نفسه ، فهذا القول لا معنى له الا على هذه الصورة لأن التاريخ لا يعيد نفسه من حست المشاهد التي تجري في جوانب الأرض وأجزاء المعمورة •

بل قلنا بكرر وقوع حادثه ما مهما كانت درجة نفاهتها أو صغر شأنها ومهما بلغت درجة التشابه بين الأحداث والذي أوهنا أن التاريخ يعيد نفسه هو المدلول أو المعنى الذي نشته في كل مرة من كل نوع من الحوادث على حدة فالإنسان الواعي من شأنه دائماً ألا يدع شيئاً سر دون أن يعلق عليه أو أن يستدل منه على شيء • وقلنا نقرأ كتاباً من كتب السيرة أو التاريخ يسرد القصص ويحكى الوقائع دون أن نستشف منها الاتجاه وأن نستخرج منها الدلالة • ومن مجموع الدلالات والاتجاهات يمكن أن تقوم للتاريخ فلسفة بالمعنى الصحيح لأنها في هذه الحالة تكون قد ابتعدت بقدر امكان عن كل جزئية وانصرفت الى المعاني بكليتها تبحث فيها عما يمكن أن ينم عن فكرة أو خلاصة فكرة ، فاذا ما حدث يوماً أن تكررت الدلالات أو تشابهت الحكمة المستقاة من واقعيتين أو أكثر ظننا التاريخ يعود من جديد كيما يعمق في نفوسنا الايمان بشيء بالذات • وهذا خطأ واضح في تفكيرنا أو لعله يكون ضرباً من ضروب التخيل واختلاط المعالم التاريخية بالذاكرة الانسانية • وقد يكون من ناحية ثالثة نتيجة رغبتنا في اعطاء شيء قيمة أكثر مما له في الواقع • أو أن نجدد في نفوسنا الاعتقاد بالمظاهر الحيوية العادية حتى لا تضعي • فاما عن الخطأ في التفكير فهذا ممكن دائماً بالنسبة الى أى عمل نأتيه ونعول عليه في الوصول الى نتيجة ، وأما التخيل والاختلاط في

معالم التاريخ بالذاكرة فهذا ممكن بالنسبة الى العيب المعروف بـ
Lesentimedi du déjà-vu علم النفس باسم الاحساس بالمرئى قبلا
وهو أن يسعر الانسان بالمشابهة بين واقعيتين ، لا يكون بينهما أدنى
رابط . عندما يحس باحدهما . ولا يعيننا من تقدير هذه الحففة
سوى التدليل على عامل من العوامل التى تدفعنا الى الظن بأن الأحداث
نفع من جديد هى بعينها . وأما أعطاء الحقائق أو الأشياء من الصفة
ما ليس له فهذا ظاهر فى كل أفعالنا وخائسه فى اعتقادنا بوجود على
أنحاء متباينه وصور متعددة . فنحن نريد أن نسقط أماننا ورعنا
وميولنا النفسية على الحقائق التى تتعرض لها ونسعى لاكشادها .
ونريد أيضا أن سارك أفعالنا بشيء علوى فنفهم الارادة الالهية فى كل
شئ ، وهذا هو نفسه ما يقع فى التاريخ حينما نسلط عليه أنكارنا
وحين نسخره لاغراضنا وننخذه سبيلا من سبل الدعوى الى الانسان
بمذهب أو دين . ومن الناحية السيكلوجية فى دراسة المذاهب
والعقائد نلاحظ أنها جميعا كانت على درجة كبيرة من الفهم لوسائل
الدعاية التى تشابه أحداث ما عرفناه فى هذا القرن حينما عولت كلها
بلا استثناء على التاريخ كما تؤوله تأويلها الخاص وتفسره حسبها
يتمشى مع جملة المعتقدات .

ولم تعدم فكره التكرار التاريخى مؤيدين لها فى الميدان الفلسفى
الخالص . فتنشئه الفيلسوف الألماني قد أكد صدقها بشكل قوى .
وقال اننى أوافق هؤلاء الذين يزعمون أن الزمان لا نهائى ولكننى
لا أوافقهم على قولهم بأن الأحداث والوقائع الجزئية التى تجرى فيه
لا نهائية كذلك بل هى محدودة وتكرر على الدوام فالزمن من حيث
هو فى ذاته لا يمكن أن تعرف له نهاية أو تدرك له غاية . ولكن تتخلله
دورات جزئية فى القالب الذى تصاغ فيه ومتشابهة من حيث الأوضاع
التي تتخذها . ولكنها من حيث العدد لا سبيل الى حصرها . ولبس

في مذودر الانسان أن يقول بوقوفها عند آخر • ومن هنا قال مفكرته
عن الدورات الأبدية Eternal recurrunces retours éternels
ملك التي اقتبسها من الأدبان الأولى والتي كان شائعا لدى الهنود
الأقدمين أنها تبدىء العالم وتعيده وتخلق الأرض وتفسىها في نواصل
وبلاحق على طول الادهار والآباد •

وهذا الكلام لا يمكن أن يخرج عن دائرة الاعتقاد بحال من
الأحوال • وهم اذ يقولونه تحت تأثير ما توجه اليهم ظاهرة التكرار
في الأوضاع الكونية كلها تقدم الزمان • فالواقع أن الزمان لا يتقدم
بل لا يكون له وجود على الاطلاق خارج هذه الأوضاع • فهى
صاحبة الفضل في ايجاده وليس هو الأصل في تحريكها كما قد
يتخيل البسطاء •

وحدد هذا المعنى برديايف فقال عن الزمن : أعتقد أنه نتاج
التغير الحاصل في الحقائق والكائنات والموجودات ، (ص ١٣٠ من
من كتاب العزلة والمجتمع ١٩٣٨) Solitudo and society
ويقول أيضا أن ثمة تغيرات لا يحددها الزمن ولكنها هى نفسها تحدد
الزمن وتعيينه • والحق أن السقوط لم يأخذ محلا في الزمان ولكن
الزمن كان تنبجة للسقوط • (ص ١٣٨ - ١٤٤) •

واذا أهملنا فكرة الزمن هنا كلية ونظرنا في الأوضاع والحركات
التي تأخذها الكواكب والنجوم السيارة لما وجدنا بينها علاقة من
حيث التأثير الذى تحدثه واحدة منها في غيرها • ولقد اعتقد بعض
علماء الاجتماع وأظنه جيفولز أن الذى سبب حدوث الأزمات التي
انتابت العالم (وخاصة أوربا أبان القرن التاسع عشر) في دورات
متوسطها عشر سنوات هو تعاقب عوامل البيئة الطبيعية التي تحيط
بالانسان ، وأهم هذه العوامل في اعتقاده هو ظهور البقع الشمسية

التي تبدل من قوة الحرارة سواء في صالح المحصول الزراعى أو في غير صالحه ، ولكن بين بعد ذلك أن الأزمات الدورية لم تحدث بالانتظام الواجب بالنسبة الى ما يكون من الدفعة المعهودة في الظواهر الفلكية وأن الظواهر الاجتماعية والأحداث التاريخية كان لها أكبر الأثر في حدوث هذه الأزمات الدورية مما يعين على الاستغناء عن سواها في التفسير والتعليل بعد العلم بها ودراستها • وقد ثبت أيضا من الوجهة الفلكية الخاصة أن البقى الشمسية لا تظهر كل عشر سنوات وإنما كل أحد عشرة سنة •

ومن ذلك كان تبين لعلماء الاجتماع أن الأزمات وإن كانت دورية حقا فإنه من الصعب تحديد تاريخ مضبوط لحدوثها • فضلا عن أن سببها لا يعود بحال من الأحوال الى خارج الميدان الاقتصادى •

بيد أننا نلاحظ في حياتنا العادية أن الشمس مثلا لها أثر في تحديد ساعات عملنا وفي دفعنا الى الانزواء كلما أقبل الليل وخرجنا عند شروقها اذا ما تنفس الصباح • وأن فضلها في بعث الدفء والنشاط أثناء برد الشتاء لا ينكر وفي أحداث الخمول خلال أشهر الصيف لا يجهل • ومع هذا فلا يمكن بحال أن نحكم على أعمالنا بأنها وليدة ظهور الشمس أو غيابها وعلى أفعالنا بأنها ناجمة عن اشراق الصباح أو فوات النهار • فهذه ظواهر توافق أعمالنا ولا تسببها وتصحبها ولا تكون هى العلة وجودها ، ذلك أنه لما كان من الحتمى أن نقوم بأعمالنا فقد رتبناها على هذا النحو الذى يساعدنا على النجاح فيها وعلى اتيان أكبر قسط منها في صورة سهلة ميسرة • فالكواكب الأخرى قد أعانتنا على تنظيم أمورنا ولم تكن هى الأصل في الایجاد والتنويع • كان من الضرورى أن نعمل وأن نستريح فجعلنا العمل فى الساعات التى تعبنا عليها الطبيعة والتى تلائم أدواتنا ومواهبنا وجعلنا الراحة حيث لا تخذعنا الأدوات ولا تعيننا الملكات •

وأكبر دليل على حرية الانسان بالنسبة الى هذه المؤثرات الكونية
أن الكثيرين يغيرون من ساعات العمل ولا يجعلونها حسب النظام
المعروف * فمن الناس من لا يحلو له العمل الا في الهزيع الأول من
الليل ومنهم من يترك مهامه لاتمامها في الهزيع الأخير * ومن هنا نمذا
الى نقد الفكرة القائلة بأن الانسان في أفعاله انما يصدر عن تنسيق
ظاهر في أفعال الطبيعة وفي حركة الأكوان ، فهم يرتكنون الى القول
بالدورة الكونية حينما بودون تأييد أفكارهم الخاصة بحدوث
التكرار في جزئيات الحياة العادية * وما دمنا قد وصلنا بالعلاقة بينها
وبين أعمال الانسان الى هذا الحد فقد بان لنا ضعفها وانكساف
قدرها *

وبعض الناس يؤيد فكرة التكرار بما يراه من الحوادث التاريخية
الجزئية الحاصلة بالفعل * وما من دليل يؤيدون به وجهة نظرهم بازائها
سوى وقوعها المحسوس وتكرارها المعهود * فمن ذلك مثلا ما نراه في
بعض كتب التاريخ حين تقص علينا قصص الأبطال والغزاة وتجمعها
كلها في جانب واحد لنلمس بأيدينا تعداد تشابهها ، فالبطل أو الغازي
يظهر من أسرة فقيرة تعاني ما يعانيه أبناء الشعب من الآلام ثم يظهر
على أقرانه بمضى الزمن فاذا به زعيم يشار اليه بالبنان * وبعد قليل
من الوقت يطغى ويتكبر ويسىء معاملة الناس ويسخر الأمم والشعوب
لخدعة أغراضه ومطامعه ويهيئ الجو لتنفيذ رغباته * على أن الأيام
دول وكثيرا ما تنقلب الحال غير الحال ، فاذا بصاحبنا صربح قد
هزمت الظروف بعد أن دوخ العالم بأسره * فتحكم قطعا أنه ما من
رجل يحاول أن يملئ سلطته على الناس وان يظلم أبناء جنسه وقد
ولدتهم أمهاتهم أحرارا الا ويصاب في النهاية بما يطيح بكل ما يكون
قد أنشأه من المجد وكل ما يكون قد هياه لنفسه من العزة والنصر *

وهذا كان يكون صحيحا لو كانت المسألة دلالة تؤخذ أو حكمة

نعتبس ، أما والأمر بحلاف ذلك لأنه يحدد وقوع الأحداث دأها
ويبين الطريق الذى يتبعه التاريخ فى سيره أو الخطه التى ينحو على
نهجها فقد أصبح من الواضح لنا أن تفسير الترابط الجزئى بين
الحوادث لا يكون بالنظر الى الدلالة قبل كل شئ كما تقدم القول •
وان تفسير حدوث الجزئيات دون التحامها وئرابطها لا شأن له بالدلالة
وانما برتكز فى أساسه على الوقائع فى حد ذاتها • ومن هنا كان عندنا
تاريخ يقوم فى الأصل على الدلالة وكان عندنا ظواهر للتاريخ يتوقف
فهيها على مقدار التنوع الحاصل بين أجزاء التاريخ فى تتابعه وعلى
الأهنية التى تعزى الى كل حادثة مفردة أو الى كل واقعة وحيدة لا بد
من استقصاء الوقائع الجزئية من أجل الصعود الى الدلالات •

جاء مثلا فى كتاب استيفان التسفايح عن يوسف فوشيه حين عرض
لعلاقته بنابليون : « اننا برى أن مشاعر كل من الرجلين نحو الآخر
لا يسكن أن بوصف بأنها مشاعر صديق • فانه كما كان فوشيه
مرءوسا من طراز لا يلد بالنسبة لنابليون فان نابليون أيضا يعد رئيسا
من طراز لا يرباح له فوشيه ••• الخ ••• » (ص ١٢٦ طبعة ١٩٤٨
عن جوزيف فوشيه) فكم مرة يحدث فى تاريخ الناس الذين وفدوا
الى هذه الأرض مثل هذا الموقف الذى يعمل فيه الرجلان فلا يتفان
ولا ينتصران على ما فى نفسيهما من حب للشروط لا يقدران على اظهار
ما يضمرايه من الكراهية والضيق • ومع هذا بقدمان على العمل
وبضطران اليه اضطرارا ويلزمان به الزاما لتأدية فريضة أوسع
من أن تهتز لرغبة أو أن تتأثر بهوى • انها حادثة تتكرر فى كل عمل
من الأعمال وفى كل فعل من الأفعال حيث الدلالة والعبرة التى تستفاد
منها ولكنها لا تقع بحذافيرها ولا تتمثل بجزئياتها هى أكثر من مره
واحدة قط •

فاذا قلنا عن التاريخ اذن أنه يقع باستمرار على ونيرة واحدة

فذلك من الناحية الصورية بالمعنى المنطقي • أما اذا عينا المضنون
المادى يتجمع على هيئة أحداث ووقائع فلا يمكن بحال أن نقول
شيئا اسمه العود والتكرار بصدد تلك الأحداث والوقائع •

ولنقرر قبل أن نمشي بعيدا هذه الحقيقة • فالكتاب الذنب
أخذوا على عاتقهم مهمة تغلبة الأحداث التاريخية لاقتباس العبر منها
أو النظر في سلسلة الوقائع المتواصلة لالتماس وجهة التاريخ من
ورائها هم أصل كل بلاء في النزعات التي هي من هذا القبيل •

فاذا انتهينا من هذا كله عدنا الى ما قلناه بصدد التكرار في
التاريخ وحددنا بالضبط مدلول هذا التكرار • فالواقع أنه لا يمكن
أن يكون هناك تكرار الا بالنسبة الى المبادئ التي يتمسك بها الناس
والأفراد • وقيمة هذا التكرار تتوقف على وجود هذه الأقوام
الكثيرة التي لم توهب قدرة على الابتكار ولم ترزق امكانية النخلف
في مضممار التقهقر وفي سبيل التراجع • فأول عقبة في خط سير
الانسانية وتطورها وتقدمها انما تخلقها خالقا هذه الجموع الغفيرة
من الناس العاديين • فهم وحدهم بالاضافة الى بعض المنتفعين من
الممتازين يكونون أثقالا تمضى بهم الانسانية متعبة مجهدة لا تقوى
على المضى الا بقوة هؤلاء الذين يحبون الخلق وينفردون بقدرتهم على
التعزيد لما يجد من المذاهب والآراء • ومن هنا نجدهم يعادون كل
حركة للأحياء وكل ميل الى البعث والتجديد ويدعون الى الخلق
بوصفه أدل شيء على مقدرة الأمة وامكانية الشعب وبحسابه القيمة
العليا التي ان اتصف بها شيء كان جديرا بالحياة صالحا للنمو
والاعتبار •

فالتكرار اذا مستحيل الا بالنسبة الى شيء واحد وأعني به
المبادئ التي تتمسك بها الجماعات • ومن هنا وقع الصراع في كل

المبادئ بين قوم وقوم وبين جماعة وجماعة • فبعض الناس يريد أن يبقى على القديم ويبقى حدوده باستمرار غير شاعر بما يقع في النفوس نتيجة لهذا التكرار • والبعض الآخر يود من صميم قلبه أن يتداعى هذا البناء ليقوم غيره سليم القواعد قوى البنيان ، ويتحرق شوقا الى هدم كل ما من شأنه أن يعرقل أعمالا وتاجا يريد أن يتخذ لنفسه محلا بين هذه المذاهب القائمة • هكذا دائما في كل باب من أبواب الثقافة وكل ضرب من ضروب العلم •

والأمر في الشعر لا يخرج على هذا المثال •

والسبب في كونه كذلك هو تلك الصلة الوثيقة بين الشعر وبين الزمان • لأن أدق الأشياء وأهون الأمور في حياتنا تتأثر تأثرا بالغا بسضى الوقت • والدور الخالد الذي يلعبه الزمان في كل ضرب من ضروب الحياة على أكبر جانب من الأهمية • ولا أعنى هنا الحايث عن دخول الأشياء في الزمان من حيث الفكرة الفلسفية التي تقول بأن الأشياء جميعا كيما توجد لا بد لها من أن تحقق كنوتنها في اطار مبنى • فالواقع أن الأشياء جميعا من هذه الناحية تقع في الزمان أو على حد تعبير هيدجر أن الوجود يكون دائما في العالم حيث الزمان in-der-welt-sein ولكننى أعنى هنا أن الزمن بالمعنى العادى لهذه الكلمة قد حد من الحالات التي تمر بها الانسانية والتي تسعين بها على تجميل الحياة • ومن الأشياء ما كان الغرض الأساسى منه هو أن يعين على انقضاء فترة وأن يسر انزلاق فسحة من الوقت على أن الشعر لا يمكن أن يكون قد قصد منه الى شىء من ذلك اللهم الا عند أصحاب النزعات الشعرية المزيفة وعند أهل الصناعة اللفظية الخالصة • فهؤلاء قد وجدوا في شيخوختهم أو صباهم بديلا عن الجلوس في الأماكن العامة وعن لعب النرد والشطرنج • فأبوا الا أن يطعنوا الفن في أقدم وظائفه وفي أشرف ما يمكن أن يلتمسه فيه

الفارسي المستنير • وجعلوا الشعر أطروفة بمضون بها ساعات الفراغ
ويسغلون في نظمه أو فراءته كل ما يسبب لهم السامة والضجر من
ساعات الفراغ والخلو الى النفس •

وشوقي هو أحد أوائل الذين استغلوا الفن لمثل هذا الغرض
واسحلوا لأنفسهم أن يوجدوا من الأعمال ما يفون عليهم تلك
الساعات الضئيلة الهزيلة وأوقات الفراغ والضيق على حساب الألوف
من الأذواق والأفهام • ولذلك لم يكن مستغربا منه أن يقول الأستاذ
على الجارم في جلسة من جلساته أن خير ما في خزانة الأدب لا بن
حبه الحموى هو شعر العصر الملوكي • ثم اتجه نحوه قائلا :
« أستنهين بشعر المماليك » ؟ فقال الأستاذ الجارم : « أنه لا يعدو أن
يكون لعبا بالألفاظ على حساب المعاني وعناية بالنكتة والتورية » •
فقال شوقي مبتسما : « ان شبئا من ذلك لو عرض لى في شعري
لعدده غنما فنا » • (عن الهلال ج ٩ مجلد ٥٦ سبتمبر ١٩٤٨
ص ٨٨) وكان بكفى أن ينشر الأستاذ الجارم هذا الحديث كيما
يعرف المعجبون بشوقي وشعره أنهم أخطأوا التقدير وأنهم توسموا
القمة في انسان لم يكن يدري منه شيئا على الاطلاق سوى أنه مضيعة
للوقت ومسلاة في الزمن • فالمثل الأعلى عنده أن يأتى بالألاعيب
الشعرية وأن يملأ قصائده بضروب من اللغز والتورية وأن يقف عند
الألفاظ وبقصر جهده على طرائق في التعبير لا غناء فيها • فهو لا بقرض
شعرا ولا بحبى فنا وانما تتحايل بالألفاظ على أذن السامع فيوقع فيها
من الألحان ما يساعده على تقوية الفرصة التي تنبهه الى مقدار
ما في قصائده من لغو وعبث •

وما دمنا نرى أن الذوق الفاهم هو العماد الأول في نظم الشعر
وأنه الأصل الذي يصدر عنه الشاعر والناقد والأدب جميعا فقد
ترتب على ذلك أن نحكم بفساد هذا الذوق وبأثر عقلية صاحبه فيه

على نحو لا يسبح له أن ينترك في الحديق الأدبي المعناد فضلا عن أن يحكم على صنعه غيره أو يكتب هو نفسه شعرا أو شبرا تشبيها بالشعر • والحرية التي أعطت الحق لصاحبه في نظم هذه القصائد الوفيرة الطويلة على مرآى من الناس ومسمع هي التي نبكينا على مقدار ما وصل اليه الفن الأدبي في حينه وهي التي تسح لنا بأن ننكر على الرجل صلته بالزمان الحي • فهو لم يعرف سببا عن الضرورة الوفيه التي نعملى عليه فنا بخالف الشعر الذي يكون فد نظم في عصر تقدمه • والعيب الأساسى في فنه هو أنه لم يفهم وزنا للساعة التي ينظم فيها • ولو قد لبي نداء الظرف الزمنى لاستطاع على الأقل أن يستنهض مشاعر شعب تؤسم فيه الخبر ووضع فيه ثقته الفنية وأسبغ عليه الامارة في الشعر •

وهذا العيب في تجاهل العامل الزمنى في جملة أشياء منها سياستنا المتبعة والخطط الاصلاحية والآراء التي تتخذها عقائد وشعائر • ولذلك كنا دائما نشكو من الشكوى من الخطوات التي تتخذها في السبل العامة من حياتنا الاجتماعية وكنا نضيق ضيفا شديدا لهذه الأساليب التي لا تيسر الانسان أن بوائمه بين أعماله وبين الساعة أو العصر الذي يعيش فيه • ومعظم المشاريع التي نفشل فيها والتي لا نصل في اتجاهها الى نقطة ارتكاز واحدة تصلح لأن تعد ذات قيمة انما ندلنا دلالة قاطعة على أهميته هذه المسألة : مسألة الزمن • والمصلح القادر على الفلاح في عمله والموهوب في خطاه هو ذلك الذي يستطيع أن ينادى هؤلاء القوم أن دعوا لأعمالكم كل سبيل من سبل الحرية وكل خصلة من خصال الفسحة والانفكاك دون أن تحاولوا من أى طريق أن تقطعوا ما أراد الله له أن يوصل وما شاء له تركيب الحياة أن يترابط وأعنى به حبل الزمن وخيط التتابع • واذا كان العامل الزمنى قد بلغ هذه الأهمية في نظر السياسى والمشرع ورجل

الأخلاق فمن باب أولى أن يحسب حسابه الشاعر ذو الطبع الرفيق والفنان ذو الحساسية المرهفة ، فأول ما يمكن أن يصنع نفسية الشاعر بالصبغة التي تؤهله لعمله هو الزمن لأنه يدع عليه بمرور الأيام خطوطا عميقة ورسوما قوية من شأنها أن نهيه للمهمة الكبرى التي يقبل عليها ويوقف روحه لخدمتها ويخصص ضميره للرسالة التي توحى بها إليه . فالعامل الزمني على أكبر قدر من الخطورة بالنسبة الى ميدان الشعر كما هو معروف عنه من حساسية بالغة ومن دقة مفرطة ولما يتطلبه على الدوام من التجريد والابتكار أو ما يقتضيه من التحرر والانطلاق .

ومشكلة الزمن كما يقول برديايف لم تعد مشكلة هامة من مشكلات الفلسفة وحسب بل وأيضا من مشكلات الفن الأساسية . ونستطيع بالتحليل لنفسية الفنان أن نعرف مقدار ما يصبو اليه وما ينزع نحوه من الحاق فنه المتواضع بدائرة الأبد وادخال انتاجه من باب الخلود . وهذا الوهم وان كان بالغ السذاجة يدل على ما يجول بذهن الشاعر من الخيالات ويربط مباشرة بين عمله وبين الزمن فالشاعر لفرط احساسه بالحبوية في مظاهر الطبيعة والتغير الدائم في أشكالها ولشدة تأثره بذكر ما يمضي من الساعات والأيام ولا اتصاله الدائم بمنع الوجود وارتباطه الوثيق بعملية الخلق تراه متنبها واعيا لهذه الحركة المتصلة وهذا التغير الشامل . أنظر الى هذه القصيدة لتوماس هاردى (١٨٤٠ - ١٩٢٨) تحت عنوان :

● حضور النهاية

كيف كيف انتهى ؟

لقاؤنا البعيد عن الزحام

حيث شاعت نظرات المحبة

وانساب الضحك من الشفاه

فلما أعلن الرحيل

كيف كيف انتهى ؟ !

لقد انتهى

نعم ! ذلك التحديق في جدول الماء

والشمس كالحيوان الزاحف الى المنحنى

ثم جاء أخيرا شمع القمر الجذاب

... وانتهى

لقد انتهى

بناء البيت وفرشه وزرعه

كما لو كانت ستقضى فيه أجيال

بين الضيافة والاحتفاظ والرحيل

لقد انتهى ..

لقد انتهت

تلك الرحلة في يوم من كل أسبوع

فال صديق : لسوف تكون دائما أبدا

هذه الرحلة ، سواء كان الجو جميلا أم باردا

ولكنها انتهت ..

كيف يمكن أن تنتهى

دورة النجم التى بدأت فى هدوء ورفق
بغير أن تحدث بها رجسة عنيفة
كثيرا ما قلت : ماذا سوف يقع ؟
إذا ما شارفت الختام ؟

.. حسنا ... ها هى ذى قد انتهت ..
لقد وقفت بغير دفع وفى هدوء تام
فضلت أن تكف عن اعارة النبوءات
فضجت من هذا الرتوب .
وسريعا ما انتهت ..

فهذه القصيدة انما نرينا مقدار الحساسية فى نفسية الشاعر عندما
تأمل الموجودات وعندما تمنع فى النظر الى طبائع الأشياء ، والشاعر
هو ذلك الونر المسدود تكاد اهتزازاته تسجل لنا حفيف الأشجار وغد
والنسيم وسريان الماء على الرغم مما تتسم به هذه المظاهر من
رفة ولطافة .

والزمان عسله بطيء وتأثيره بسيط على مر الأيام .. ومع ذلك
فالشاعر يقدر على التقاط صورته ويستطيع بما وهب من مقدرة على
المشاركة الشعورية بالنسبة الى غيره من الناس والحيوانات والنباتات
وبما رزق من الاحساس بما يعاينه الغير بوصف هذا الغير شيئا
ياخيه فى الوجود ويزامله فى تمثيل المأساة وبما يملكه من قوى خارقة
تعينه على الاتصال المباشر دون أن تقف دونه حواجز التكلف فى
حياة الانسان العادى .. يستطيع الشاعر بكل هذا أن لا تمر عليه

حالة من حالات النغير على بساطتها دون أن يتنبه اليها ويدرك مغزاها ويتأثر بما تكسبه له من معاول الاعدام التي تضرب بأمشاطها في قلب الوجود أن الشاعر خالق شأنه شأن الآلهة التي تهبنا الحياة * ولذلك نراه على اتصال وثيق وعلى علم دقيق بكل تطورات الصنعة في أيدي غيره ممن يبرعون * هو دائما عند نهاية الشوط حيث ينظر الى الوجود من عل فيدرك ما يخفى على العلاء والفلاسفة أنه يقفز الى ذلك السر الرهيب الذي صدر عنه الكون في غير بحث ولا نظر مادام يستطيع وهو ناظر في مرآة نفسه أن يعكس الصورة العلوية وأن ينقل بوجدانه المرهف الى صميم الكائنات ففضح ما لها من سر ويوح بها رآه هنالك من معاني الخبر والشر ومن دلائل القبح والجبال *

ولكن الاحساس بالزمان لا يقتصر عند الشاعر على هذه المراقبة وتلك المراعاة من كتب وانما يتشغل في صورة أقوى وفي معنى أدق عندما يقوم الخلق الفني * فعملية الخلق في الشعر وفي غيره انما تقوم على أساس الاتصال بالزمان تبعا لما يقتضيه اخراج الفحوى من دائرة الامكان الى دائرة الوجود * فبين العدم والوجود المطاقي برزخ يعبره الشاعر بأحاسيسه ومشاعره على صورة امكانيات متتالية * والتتالي كما نعرف يستلزم الوقت كيما يمضي في سلسلة لا فكاك بين أجزائها ولا فواصل بين حلقاتها * والوجود في العالم يقتضي الخضوع لعاملي الزمان والمكان * فاذا كنا نشعر بالمكان شعورا غليظا قوامه هذا الاحتكاك المتواصل بين الحواس والعالم الخارجي * * عالم الأشياء ، فان الزمان يتميز بأنه يمضي خفيا رشقا بطريقة تسهل اتمام عملية الخلق دون احساس الا في نهاية الرحلة * ولذلك أقل الناس شعورا بالزمان هم الفنانون في ساعة الخلق ومع ذلك فانهم في نهاية

عليهم يشعرون شعورا قويا بالساعات الطوال التي أمضوها في التصميم والعمل • وأسرع وقت عند الفنان هو ذلك الذي يحاول أن يقوم فيه بخلق قطعة من عمله لأنه يكون في حالة استغراقه الكامل بعيدا عن أن يستشعر مقدار استطاعته للخلق وكيفية ايجاد ما يشغل نفسه به • ولو استطاع لآدرك قيمة العامل الزمني بالنسبة الى فنه ، ولكن هيهات ! فهو يكون دائما في حالة قريبة من الغيوبة وقلما ليفطن الى ما يدور حوله • وكان الواقع يقتضى منه أن يكون في منتهى الانتباه اذا قسنا درجة ارتفاع قواه العقلية في ساعة الخلق عما تكون عليه في بقية ساعات النهار أو الليل • بيد أن انصرافه عن عامل الزمان يجعله كما لو كان منقطعا عن العالم في ذلك الحين • ويأتى هنا اعتراض : كيف نقول هنا ان الشاعر ينصرف عن الزمان في ساعة الخلق مع أننا قلنا منذ لحظة يكون حينئذ في احساس بالغ بالزمان ؟ وهو اعراض وجيه بغير شك ولكننا كيما نجيب عليه نميل الى تفسيرنا لمعنى انصراف الشاعر عن الزمن في حالة الخلق الفنى • فالواقع أن الانصراف عن الزمن هنا انما ينشأ عن الاستغراق التام الذى يستحيل ذهن الشاعر فى أبانه الى آلة زمنية ، فالشاعر لا ينصرف عن الزمن ولا ينساه وانما يصير عقاه جزءا من تلك الأدوات التى يسخرها الزمن فتصبح هى نفسها وكأنما لا تعى شيئا يدور حولها وكأنما لا تدرى ما هية ما تؤديه بالضبط شأنه فى ذلك شأن أى آلة يحصى الزمن حسب دقائقها ولا تكون هى نفسها الزمن أولا تكون هى صاحبة على أو احساس بهذا الزمن • فالزمن يسخر عقل الشاعر كما يستطيع أن يطحن هذه الامكانيات المضطربة الغامضة ويحب منها ما يذيقه ويخرجه الى حيز الوجود • وعقل الشاعر فى هذه الحالة

يستاز خاصة بكونه فد صار جزءا من عمليات الزمن أو صار فعلا أول ما بتجره فيه هو الانسياب • فحالة الخلق اذن تنفرد دون الحالات النفسية العامة بكونها تصبر ذات نأثر بالغ بالزمن الى حد أن تحصيه احصاء في كل كلمة نفرزها وفي كل دورة نقوم بها وفي كل سارة تخضعها لما نخضع له نحن في حياتنا من آثار الزمان والمكان •

وهذه الحالة النفسية تتجلى بتفصيل واضح في قول ابن الرومي:

وشقيقة قالت أراه مفكرا حتى أراه من السكينة نائما
فأجبتها أنى امرؤ هيامة في كل واد ما أفيق هما هما
أمسى وأصبح للشوارد طالبا بهواجسى حول الأرابد حائما

فاذا قمنا بتحليل هذه الدلالات الفنية عرفنا مقدار ما يعاينه الشاعر ساعة الخلق • فلقد أراد الشاعر أن يصور عملية الصياغة الشعرية لدى الشاعر في ساعة الخلق الفني • ولذلك قال على لسان فتاة انها تراه مفكرا حتى ليكاد يكون لطول سكينته نائما • فهنا جمع كل العناصر التي تتكون منها نفسية الفنان في مرحلة الاعداد الفنية وأعنى بها : التفكير والسكون وأخذ شكل النائم • ومن هذه العناصر تتكون مرحلة الاستغراق التي تحدثنا عنها • على أننا نلاحظ أن الشاعر في هذه الحالة يستخدم ملكة من أميز ملكات العقل ألا وهى التفكير • ومن ثم يستحيل أن يكون الا في مرحلة عقلية أو في درجة من الانتباه العقلى ، تتيح له الانصراف عن الخارج • على أن الصورة وحالة النوم كانت أدل على ما يعتر نفس الشاعر في ذلك الحين من أحاسيس ومشاعر تضطره في النهاية الى التزام السكينة • فليست السكينة هنا سكينة غفلة أو نعاس بل هى السكينة التى تهبط على وقد جمعت هذا النوع الخصب من التناقض بين حالة التفكير

عقول الفنانين حينما نزدحم بها الصور وحينما نتهياً لعملية الخلق
الفنى بما هو عقلى خالص من جانب التفكير وبما هو وهمى بحث
من جانب أحلام النوم • فالسكينة اذا فعل عملى ممتاز يأتى من الشعور
والوعى لتلافى ما ينجم عن نصادم الخواطر وهى تمرق من اللاشعور
متضاربة متلاطمة كما لو كانت نتدفق من شلالات مرتفعة الجدران
وليست من مجرد غيبات قريية متداية • فكلية فكر فى كلام الشاعر
انما تنصب مباشرة على ما حددها بالشعور والوعى فى العبارة
السالفة • والنوم هو تلك الحالة التى يختلط فيها الشعور باللاشعور •
أما السكينة فننجم عن تحكم الفكر فى هذه المراتب الوجدانية المختلفة
ومسكه لزمام الخواطر وهى تتبعثر فى جنبات العقل •

وكلمة شفيفه هنا انما أراد بها الشاعر رأى الناس • فالناس
يرون الشعراء فى حالات لا يساوون فيها مع الرجال العاديين • وهم
من جهة أخرى يتندرون بهذه الحالات الوجدانية التى يمرون بها
وهذه التجارب الشعورية التى يحيونها تبعاً لما فيها من عناصر
الغربة • فأراد الشاعر أن يأتى بذكر هؤلاء وأن يعرفهم أنه يعينهم
ليطامن من فضولهم ويهدىء من رغبتهم الملحة فى معرفة ما يدور بخلد
الشعراء • بيد أن الشاعر كان ذكياً الى حد بعيد • فقد فضل
استخدام كلمة شقيقة للدلالة على الناس فنجح من جولة نواح :

أولاً من ناحية الخلق الفنى ، فالمعروف أو لعله من المتفق عليه
الآن أنه يستحيل أن يكون الفنان فى حالة الخلق أمام أحد ممن
يشاهدونه مثلما يكون منفرداً وبعيداً عن الناس • ففى حالة العزلة
تتحقق للفنان شخصيته ويقوى شعوره بالفردية ويتكامل إحساسه
بالحرية أكثر مما يكون عليه مع أحد من الناس • ثم فى النهاية يشعر
بالعلو اللازم بالنسبة الى الفنان عن المجتمع البغيض الذى هو من
ألد أعداء الذاتية • ولاشك أنه من غير المستحب بالنسبة الى المصور

أن يجلس أحد النى جواره وب استغاله بالرسم ومزج الألوان وكذلك
مما ينفر الشاعر منه أن يكون عمله الفنى أو خلفه مستباحا ساعه
ميلاده * مثله فى ذلك مثل المرآه ساعه الوضع * * والشاعر لا يعمل
الا للناس فهم الذين بهمهم أن يقفوا على ما يتيح لهم فرصة الاطلاع
على المنبع الفباض الذى يصدر عنه الشاعر فى فنه * ومن هناك كان
الشاعر ذكبا فاختر كلمة شقيقة ليكون منها أشعار بأنها ليست غريبة
عنه وأنه اعتاد رؤيتها فى أمثال هذه المواقف وأن ما بينها من وشيجه
الدى كميل بأن يرفع من بينهما الكلفة وبحقق الصلة الوجدانية
اللطيفة التى ليس من شأنها أن تزعج الاستغراق * وهذه هى الدلالة
الثانية لنجاحه فى اختيار هذه الكلمة بالذات * فما يسبغه الشاعر على
محدثه هنا من صفة القراة يقرب الصورة من ذهن القارئ تبعاً
لذلك الرباط الروحى الذى يفضى بين الأخ وأخته * كذلك هنا نوع
من الألفة * * أعنى نوعاً من العطف الذى يدفع الأخت الى سؤال أخبها
عما عسى أن يكون شاعرا به من ارهاق أو من التعب * وتلك هى
الدلالة الثالثة . أما الدلالة الرابعة لتوفيقه فى اختيار هذه الكلمة
فهى أنه قد أراد أن يمهّد بها لقوله : فأجبتها فى البيت الثانى *

« فأجبتها » هنا تحوى معنى ذا قيمة كبيرة جداً بالنسبة لما
قلنا من أن الشاعر لا يكون غافلاً ساعة ينظم بل على العكس يكون
فى درجة عالية من الانتباه * الا أن استغراقه وتخصّصه العقلى وانشغاله
عن العالم الخارجى الى عالم الذات يفسد عليه احساسه بالزمن
ولا يتيح له فرصة النظر فيما يحيط به * لذلك جاء الشاعر بهذه
الكلمة كيما يقطع دابر الشك وحتى يقنعها فى الحال بأنه يقظ واع
متنبه لولا انصرافه فى كل واد وهيامه مع الأوزان والأنغام * فليس
هو بالنائم كما ظنت ولا بالخامل البليد كما يبدو للرأى لأول وهلة *
وانما هو يقظ الى آخر درجة واع الى أقصى حد ولكن - وبالألسف -

في عالم آخر غير هكا العالم الذي يستشعره الناس من حولهم •
ولا ينصرف عن ذلك العالم الا « هماهما » وهذه الكلمة عبرت
تماما عما قلناه من أن الشاعر في خلقه لا يعي مقدار ما يمر من الزمن
الا في حالات متقطعة متباعدة وهي على تباعدها لا تنسيه أن يشعر في
نهايتها بهول ما يقضيه من الوقت في الاعداد النفسى لما يخلقه •
ولذلك تلاها الشاعر بكلمتين هما « أمسى وأصبح » ، فهما جاءتا
مباشرة في أثر « هماهما » حتى يريك أنه لا يعنى بهماهما أنه مجرد
الافاقة الى نفسه كل حين وحين بل وأيضا أن هذا الحين وذاك
بينه عدد من الأيام يزداد وينقص حسب قوة كل حالة • واذا كانت
هاتان الكلمتان لهما هذه الدلالة فلهما أيضا دلالة لاحساس الشاعر
بالزمان • فهو ثم يحدد بالضبط زمنا معيننا لهيامه في كل واد وطلبه
للشوارد ولم يحاول أن يحدد حالاته هذه بأوقات معلوم طولها ،
وانما أتى بكلمتين فيهما كل معنى المراوغة وفيهما التعبير الكامل عن
صورة التسلسل أو الانسياب التى تحدثنا عنها ، أمسى وأصبح ••
كلمتان لو قيلتا مرة واحدة لكانت لهما نفس الدلالة وعين المعنى
لو كررتا ألف مرة • ولذلك نجح الشاعر تماما في التعبير عن العنصر
الزمنى في عملية الخلق • ووصفه بأنه لا يكاد يخلص منه وأن حياته
هو بالذات لا تعدو أن تكون أمساء وأصباحا • وأن الأمساء والأصباح
يكادان لا يدعانه على الرغم من أنه لا يفيق الا هماهما • فهنا مزج
الزمن بحياته على شكل يشعرك بأنه هو نفسه قد صار مقياسا لهذا
الأمساء والأصباح وأنه أعجز من أن يدرك شيئا بينهما تبعا لاتخاذه
الهواجس وسيلة لاصطياد الشوارد وتبعا لأن هذا العامل الزمنى
هو الذى يعطيه فرصة الدوران والجومان حول الأوابد يريد
لو استطاع أن يضعها في صورها النهائية : شعرا خالصا بغير عيوب في
خلقه وبغير تشويه في مبناه •

فضلا عن هذا كله نلاحظ أموراً ثلاثة :

نلاحظ أولاً روح الناقض التي كانت شائعة في البيت الأول وما سببته لنا في قراءة هذه الأبيات من فرع ومن نشوة نتيجة للاحساس من أول الأمر بالحياة ونبضاتها القوية متمثلة في صراع الفكر والخيال (النوم) • وتمثله في هذه السكينة التي لا تتسرع بالهدوء والراحة وإنما على العكس تسثير فيك الخصب والنماء • ذلك لأنها ليست ارتخاء ولا هي ضرب من الخمول • إذ لو كانت كذلك لما أمكن فهم التضارب بين اليقظة والنوم ولما أمكن أن تشيع في البيت هذه الحيوية التي يستشعرها القارئ من مجرد الرؤية وهذا الحماس الذي يدب فيه من أول نظرة •

ونلاحظ ثانياً أن هذا البروز من أول بيت كان كفيلاً بأن يجهد ذهن القارئ وخياله لولا عاد الشاعر فلحق صورته كما لو كان نائماً بصورته وهو هبامة يفيق من حين إلى حين ، ثم يريك أنه لا يأتي فعلاً سالبا فحسب وإنما فعله موجب إلى آخر درجة ذلك لأنه يطلب شيئاً ولا يمكن أن يكون من يطلب شيئاً في حالة من النوم أو الهيام فحسب بل لا بد له من شيء من النشاط يعينه على طلب الشوارد بما تجمع لديه من الهواجس ويعطيه في النهاية من الثورة ما يدفعه إلى أن يحوم حول الأوابد • وهي أقصى مرحلة من مراحل عملية الخلق • فهنا من الناحية الثانية ضرب من التسلسل ومن الانسجام هدأ من حرارة البيت الأول ولكنه أكسبه مميزات • فجعله يبدأ في تصور مرحلة عقلية يمر بها أهل الفن حينما يقومون بخلق قطعة من نتاجهم الخاص •

ونلاحظ من جهة ثالثة أننا كنا قد قلنا بأن الزمان هو الأصل في تحويل الامكانيات المضطربة إلى شعر موزون في عملية الخلق • وذلك لأن الزمان إنما يتمثل في عملية العقل حينما ينشغل في أداء مهمته الفنية ، فالزمان ليس شيئاً موجوداً في الخارج بأي مكان ولا هو خيال

خالص * وليس كذلك نحوا من الأشباح الهائلة الضخمة التى يتوهسها الانسان بعيدا بعيدا عن عالمنا الجزئى المحدود * وانما هو ما تحصيه بعدد من المجموعات الحركية * وفى عملية الخلق الفنى نكون بازاء عدد من الذبذبات العصبية فى الدماغ * ووفقا لهذه الذبذبات يطبق الزمان صورته أو يظهر الزمان بنسبته على مشهد من التجارب الحية التى يحاول أن يمر بها الوجدان البشرى * وفى هذه الصورة الشعرية المتقدمة تتبين الاحساس الفنى بالزمان فى البيت الأول * ولكنه عاد فأتضح بشكل قوى فى البيت الأخير * وكان تعبير الشاعر جميلا الى أقصى درجة حينما لم يحدد من الساعات التى يعانى فيها تجربة الخلق بل أعطانا كلمتين فى مجرد ذكرهما دلالة قوية على احساسه بالترابط الحى * كما أعطانا حركة دائرية تنافى الانقطاع وتتسم باللانهاية وتشعرنا بمبلغ ما فى نفسه من اعتساف فكرة التسلسل الزمنى وما فى عقله من مكابدة للصعوبات التى تنجم عن عملية الخلق فى الشعر *

لابد هنا من دراسة سيكلوجية لعملية الخلق وفكرة الزمان *

ونحن اذ نعى الآن بابانة الرابطة التى تصل بين كل من الزمان والشعر عن طريق الاتفاق الشعورى واذ نحاول الكشف عن تلك الصلة العميقة بين الاحساس وبين بعد الاحساس لا يكفى أن نرى ذلك مجسما فى عملية الخلق وحدها وانما لابد بالاضافة الى هذا من النظر فى مشكلة الوجود كما يحاول الشعر أن يتدخل فيها وأن يكشف النقاب عنها * فالوجود زمنى أو هو متزمن بطبيعته ولا نكاد نتقدم فيه أو نقبل عليه حتى يفاجئنا الزمان وحتى تصدمنا حقيقته صدمة تشعرنا به * والشعر المتأفيزيقى معروف فى تاريخ الأدب العربى بصورة واضحة خاصة بعد أن ظهر فى الانجليزية فى مستهل هذا القرن : ت. س. اليوت ، وبعد أن ظهرت المدارس الفرنسية التى تنزع

هذا المنزع • وهو ان كان يعبر عن شيء فانما يعبر عن مأساة الوجود وعن الوجه الشاحب في الحياة • فالشعر حين يعتمد الى الوجود كيما يكشف عنه وحينما ينبج للكائن أن يهتز كيانه بتجربة العيش الزماني تراه متميزا بلون من الأسى وبضرب من الحسرة قلما يخلو منها احساس عميق بالكون والحياة • ولو حاولنا أن نعرف السبب في هذا لكان من الضروري مقدما أن نقتن الى أن الزمن نفسه هو صاحب الأثر الأكبر في أحداث كل ما يعاينه الانسان من ألوان الشقاء الوجودي • فالإنسان ينسج بالبؤس وبحس بالألم نتيجة لكونه مخلوقا زمنا • والكائن الذي لا يحس بالزمن ولا تقدير عنده للزمن لا يدري ما الشقاء ؟

فاذا وجدت المصور يعمل بريسته في لوحة تصور جانبا شاحبا في الوجود فاعلم أن هذا الشحوب انما نتج عن احساسه بالزمن • واذا شاهدت شاعرا تكاد ندمع عينك لفرط تأثره بما ينلوه عليك فاعرف أنه وقد خلا شعره من التعبير الزماني الصريح لم يسكنه الا أن ينقله اليك بطريق غير مباشر : عن طريق الحزن والطابع الأسيان الذي يضيفه الزمان • فالشعر الوجودي يمتاز بالكشف عن الناحية المظلمة لأنها وحدها تعطي احساسا مزدوجا بالوجود الظاهر وبالزمان المنقول • انه يضطر كيما يعبر عن وجود منزمن أن يذكر الألم • ولذلك ننبه قراء الشعر ومتذوقيه للالتفات الى هذه الحقيقة وهي أنهم ليسوا في حاجة الى معرفة الأبعاد النفسية في الشعر عن طريق الذكر الزماني الصريح مادام الشاعر قادرا على أن ينقل هذه الأبعاد نفسها بالاحساس المظلم العميق • نذكر على سبيل المثال هذه الأبيات لأبي العلاء المعري :

قضى الله فينا بالذي هو كائن فتم وضاعت حكمة الحكماء
وهل يابق الانسان من ملك ربه فيخرج من أرض له وسمااء
سنتبع آثار الذين تحملوا على سافة من أعبد واماء

لقد طال في هذا الأنام تعجبي فيالرواء قوبلوا بظماء
أرامى فتشوى من أعاديه أسهمى وما صاف عنى سهمه برماء
وهل أعظم الا غصون وريقة وهل ماءها الاجنى دماء
وفد بان أن النحس ليس بقافل له عمل في أنجم الفهماء
نهاب أمور ثم نركب هولها على عنت من صاغرين قماء

وانظر مدى تنفوفية نفسك ومقدار تأزم قلبك وأنت تتلو هذه
الآبيات من شعر أبى العلاء المصرى *

واللمحة الانسانية بطبيعة الحال هى التى تضى على هذه الآبيات
ما فيها من ديناميكية وحياة وهى التى تولد فى قلب القارىء لها تلك
الحسرة وذلك الأسى بما تحمله من طابع مهموم *

والطابع المهموم لا يتوافر دائما فى الآبيات التى تقيم التعارض
بين حالين مختلفين فى نفس الانسان وحدها وانما يوجد أيضا فى
الآبيات الشعرية التى تجعلك معلقا أو التى تعبر عن شعور بالضيق
وعدم امتلاك للزمان الحسى فى وقت كان ينبغى فيه على العكس
من ذلك : التيقظ الحىم والوعى الخالص * هناك شعر بارد ثقيل من
الناحية العاطفية يدل أول ما يدل على منتهى اليأس وعلى العذاب
النفسى الهابط لدرجة تستحيل معها الفرحه وبنعدم عندها السرور *
مهما تكاثرت الدواعى ومهما حفلت الساعة الزمنية بألوان المطايب
والمشهيات ونخدع الانسان فى هذا الضرب من الشعر لأول وهلة
فيحسبه مولدا لنوع من التعارض ولكن الواقع غير هذا : الواقع
أنها تستند الى شعور نفسى محطم الى أقصى درجة والى انهزام أمام
الحياة بصورة تبعث على الاشفاق وندعو الى التفكير فى أمر هذا
الوجود وما هو عليه بطريقة أقرب ما تكون الى اليأس وأشبه ما تكون
بالفقدان الذاتى * تمنع مثلا فى هذه الآبيات من شعر المتنبى :

عيد ! باية حال عدت يا عيد بما مضى ، أم بامر فيك تجديد
أما الأحبة فالبيداء دونهم فليت دونك بيذا دونها بيد
لولا العلى لم تجب بى ما أجوب بها وجناء حرف ولا جرداء قيدود
وكان أطيب من سيفى مضاجعة أشباه رونقه الفيد الأماليد
لم يترك الدهر من اقلبي ولا كبدى شبيها تتيمة عن ولا جيد
يا ساقينى : أخمر فى كئوسكما أم فى كئوسكما هم وتسعيد
أصخرة أنا ؟ مالى لا تحركنى هذى المدام ولا هذى الأغارب

فهذه حالة شعورية أسكبها المتنبي دفعة واحدة للتعبير عما قلناه
ولا يسكن أن نفهم هذه الأبيات إلا اذا فسرنا على نحو واحد :
هو هذا النحو الذى ذكرناه فى الكلام عن التبدل العاطفى • ولو صفت
هذه القصيدة ثرا لكانت على هذا النحو •

« وى • • أبها العيد • • ها أنت ذا أخيرا • • ولكن بالله خبرنى :
أى شأن هو ذلك الذى اتيتنا به وعدت إلينا حاملا إياه • أمامك أحد
أمرين : أما أن تذكرنا بما هو ماض وبما أصبح فى ضمير الذكرى
وربما فى جوف العدم • فليس من سبيل الى أن نفيدنا فيه ولا من خطة
يكنك استنفاذا بها • إذ أنه بيننا وبين هؤلاء القوم الذين كان
الماضى يحببنا لهم ويتجاذبنا نحوهم قويا عارما مليئا بما يستع
ويرضى • • أقول انه بيننا وبين هؤلاء الأحبة ما صنع الله من الأبعاد
الزمانية والمكانية • ومن هنا يبطل زعمك فى أحداث الفرح الذى نمنى
به الناس وتطمع فيه الخلق • ولكن ها أمامك هو الأمر فرجة أخرى
تنفذ منها وتزعم لى أنك باعث فى نفسى اللذة بلقائها • • وهذا هو
الأمر الثانى الذى يمكنك أن تحدثه فى حالى • قد تقول اننى آت
إليك بجديد واننى مسبب لك متعة على نحو لم تعهده من قبل ، ولكن
بالله عليك لا تقل هذا ولا تحاول هذه المحاولة ولا تثقل خاطرك
بأحداث ذلك كله من أجلى • فانى من غير الممكن أن تفلح فى هذا :

أيها العيد .. نعد اسهيب !! فسا بفي لى من نفسى شىء ينزل به الدهر
مكروها ولا عدب أصلح أن أكون مطية الزمن ولا هدفا لسهامه بعد
أد خلصت على هذا النحو وتجردت من الحس والعاطفة * أتري
أذن أى انسان صرب والى أى حال انحدرت .. لا فرق بينى وبين
الميت الفاقد لوعيه .. ولو كنت أملك ذرة من حياة لكان الزمن قادرا
— رعر الذى لا يدع انسانا — على أن يصيبني بشىء .. حتى الهم
لا ينزل بساحتى ولم أعد أقوى على تجريبه * ولذلك امتلأت بالنسك
فسا يحط بى من المع وفيما أعيتته من لحظات السرور والانبساط *
هذه الحسرة التى تقدم لى فى الكئوس بدأب أشك فى أنها خسر .
والا فلأى شىء صنعت ان لم يكن لابعاد الهم ولبعث المسرة أو على
اليفل لدفع الاحساس بالحياة * ومع هذا فلا أكاد أشربها حتى أحس
بأنها ود أعدب لم على نحو يحرمنى الانبساط والمتعة * أنتى لم أعد
أملك زمام نفسى ولم يبق لى منها ما أستطيع بحثه على نحو من
الإنحاء أو التفتيش فيه من أجل النظر والتأمل والحكم عليها * نفسى
لبس ملكى ولا أقوى على النظر فى أمرها والبحث فى حالها فلا أنظر
ما سأن الأنبياء الخارجية ولأبحث ما اذا كانت هى السبب فيما يحصل
لى من الهبوط والسأم * أغلب ظنى أنلا لا شأن لها فى الأمر مادام
عبرى بتربها فتسره ومادام سواى يستمتع بها فتفرحه * أن العيب
فى ذات نفسى .. وقد حدث وتولد فى صدرى بعد كل هذه المعاناة
الطويلة وعقب هذه المناعب الكثيرة .. لقد فقدت الوعي وصرت
كالصخرة فلا نفلح الخمر فى شفائى ولا تنجح فى ارضائى المسرات
ولا يخرج بى الغناء عن هذا الحال *

أرأيت اذا أيها العيد : أنه من المستحيل على أن أتحرك الفرح
أو حتى أن يصيبني السوء ولو احتلت على ذلك بما نسلك من
الذكرى أو الأمل * ولعلك بمجيبك قد ظننت أنك ستقوى على اسعادى

وأناك ستعوضني بما ينقصني من لذة الحب من الألفة ولكن هيهات ١
بل على العكس اننى كنت أتمنى أن تكون بعيدا عني بعيدا وأن يعود
بى الزمن القهقرى الى تلك الفترة بعينها حيث كان الألفة قريبين وحيث
كان الدهر موانبا * أما قربك فقد أفسد على كل شيء ولو كنت بقيت
كما كنت حينئذ بعيدا فى ضمير الغيب لانزال لاستمرأت الحياة
ولا استسكنت بالحب ولا استعذبت اللذة * فليت دونك بعيدا دونها بيد
أيها العيد * ليت بينى وبينك من الزمن ما أمضىته عقب بعبادى
عن الألفة وفراقى لهم * * فلا نحسب أنك جئت لتفرح القلب وتبهج
النفس كما يعتقد فيك الناس على الأقل بالنسبة الى * * فأنا انسان
معب مكدود لم أرض بالقليل ولم أقنصر على الجانب الممتع فى الحياة
ولا كنت كغيرى من الناس باحثا عن النساء منتقيا من بينهن الصواب
الجيالات * بل بقيت طيلة أيامى أنشد مثلا أعلى وأعانى فى سبيله
ما أعانى * * كنت أتعلم الصعوبات وأركب الهول وأخطو حيث
لا يسكن أن يخطو انسان * * كنت أسعى حثيثا وأجاهد النفس من
أجل الحصول على أمل مرجو * * ولكم حرمت نفسى من متع يطلبها
الناس كلهم ويمضون الميالى فى التروى منها وكم حرمت القلب من
نعمة الراحة ومن جمال الهدوء * * ومع هذا فهذه هى نتيجة هذا كله :
اخفاق شامل ، وانهازم مطاق لا تجدى معه بارقة من أمل ولا ومضة
من رجاء * أنت يا عيد الخسر * * تأتى فلا تطفئ لظى ولا تمحو
شقاء » *

ونحن ننبه لأمرين : أولهما ملاحظة ما فى نفسية المتنبي من سوء
ظن بالخمر وبالساقى الذى يقدم اليه الخمر * وتكررت هذه الملامح
اليائسة فى شعره كثيرا منذ أول حياته الشعرية * وثانيهما أن شراحا
كثيرين قد حاولوا تفسير معانى هذه الأبيات بصورة مجزأة وبصوره
ساذجة فى نفس الوقت فلم يستطيعوا أن يقدموا لنا - لهذه الحال

العاطفية - سوى شرحا واهيا يكاد يكون أقرب الى تخيلات الأطفال
منه الى التجربة الحبة العسقة التى ينتهى اليها شاعر يتعمق معنى
الوجود بأحاسيسه وبستبقى خلاصة الحياة فى تجاربه .

وندع هذا لنعود الى ما كنا نقرره بشأن هذه التجربة أو هذه
الحالة النفسية التى هى أشبه بالتبدل منها بأى شئ آخر . فنقول اننا
نلاحظ أنفسنا مع الشاعر لا تكاد تجد خلاصا من البرود الثقيل الذى
يطبعه عليها بهسوده وخموده . والطابع المهموم هنا فى هذا الشعر
قد تميز بجانب واحد لا يبعث على التمزق والانقسام النفسى . ومع
هذا فالأثر الذى يتركه لا يقل عنفا ولا ينقص حيوية عن الشعر
ذى الاتجاه المزدوج . وقد يبدو هنا كثير من « خيبة الأمل » أى
التقاء الأضداد ، ولكنها ليست السمة الأصلية أو الغالبة على هذا
الشعر بل يغلب عليه الهم والبرود والاستقصاء . وبذلك ترى نفسك
كما لو كنت قد غدت فى صحراء جرداء أو تعلقت فى أجواز الفضاء
حيث لا نجاة ولا شفاء .

وقد تتساءل بعد هذا عن الصلة بين هذا كله وبين الوجود
وبين الزمان وبين ما سميناه بالهم الشعورى . ولكن بقليل من النظر
سنعرف أن ذلك كله يكون حلقة شديدة التماسك قوية الترابط
محكمة الانقفال . فالشاعر المينافيزيقى أى الذى يحاول النظر والتأمل
فى طبيعة الوجود ، لا يقوى على الافصاح عن عامل الزمن بطبيعة
القصور فى الأداة أو بطبيعة المجال الذى لا يسمح بذكره صريحا
خشية افساد الجمال الفنى فى التعبير . ولذلك تراه يتحايل . فهو
يعرف بطبيعة الحال أن الزمن ليس مجرد الانسياب الآلى الدقيق الذى
نحسبه بالساعات والدقائق وانما هناك زمن نفسى لا يتقيد بالعلامات
الزمنية ولا ينحصر فى دائرة المقياس الآلى بل ينساح فى غير ارتباط

أو توقف عند أشياء محددة وهذا الزمن الشعوري أو العاطفي عبر
عنه العقاد بقوله :

لحظة نرفع عمرك حقباً متصلات
رب عمر طال بالرافعة لا بالسنوات
كالسموات تراها في شباك الحلقات
رب آباد تجلت من كوى مختلفات
وقطيراب زمان ملأت كأس حياة

« فطبيعة الزمن تختلف حسب الأشياء التي تدخل في اعتبارنا •
والزمن الذي نشاهده في الطبيعة ولا وجود له • انه مجرد أسلوب
لكينونة الأشياء • (ص ١٥١ الانسان ذلك المجهول لألكسيس كارل
طبعة ، باريس ١٩٤٨) • هكذا يقول ألكسيس كارل في كتابه عن
الانسان ذلك المجهول ويعود ليقول في صراحة ووضوح : « ان الزمن
الداخل لا يمكن أن تتوقف قيمته على وحدات من الزمن النسبي
بطريقة مرضية • فأننا نعبر عنه بالأيام والسنوات لأن هذه الوحدات
تنطبق وتتفق مع مقياس الأحداث الأرضية • بيد أن مثل هذه الطريقة
لا تعطينا أى بيان عن ايقاع العمليات الداخلية التي هي عبارة عن
الزمن الذى ينطوى عليه كل منها ••• » (ص ١٥١ - ١٥٢ نفس
المرجع)

وهذه الحقيقة يلمسها كل من لاحظ الفرق بين مرور الوقت في
بعض الحالات وبين مروره في بعضها الآخر • سل الملاكيم كيم تساوى
هذه الدقائق القصيرة التي يقضيها على الحلبة •• سل العاشق الى
أى حد يستشعر طول الفترة التي تمر به وهو الى جوار عشيقته ••
سل الشاعر الموهوب كيف تضيع الساعات الطوال وهو جالس الى
مكتبه ينظم القريض •• سل الموظف في محل عمله عن مدى انتظاره

للفراغ من المهمة التي نناط به * * سل هؤلاء وسل غيرهم تعرف ما هو
معدبر الزمن بالمعنى الصحيح *

والشاعر الفنان يريد أن ينفل اليك عن نظمه تعبيرا ذا زمانية
ليستقصى به مدى الوجود في سرحه أمام نظره أو في انعكاسه على
مرآة نفسه * فيلعب على عواطفك بهذه الحالات التي عبر عن الزمن
بغير ذكر لازم والتي تكشف عن البعد دون تحديد للبعد * ولما كان
أحوى ما يكون أترا وأوضح ما يكون ظهورا في حالات الألم والهم
والفسيق أو قل لما كان عامل الزمن لا يكاد يرتفع على مسرح حياتك
الا في الساعات التي تتخلو فيها لنفسك والتي يثقل القلب الروحي
فيها كاهات وحنسا يعلو جيبك أثر النكد والأسى * * فان أغلب
السعراء قد ذهبوا يعلون أقلامهم في هذا الجانب ليجمعوا في أشعارهم
بين سمات الوجوه وبين طابع الزمانية * فظاهرة الهم في الظاهرة
الوحيدة التي يسكنها أن تكشف لك عن عسق الوجود وعن طول
الزمان :

وليس الاحساس بالزمن في الشعر من قبيل الاحساس الواقعي
وانما هو استكمال للجانب الانساني في القصيدة * فالنفس الانسانية
وحاصة في دائرة القراءة والاستمتاع الشعري أبعد ما تكون عن روح
الحياة البومبة وأقرب ما تكون الى الرمز والخيال * فهي من تم تريد
أن تحس بالترابط الزمني في الاحساس ما دام يعوزه الترابط المنطقي
بحكم الصناعة * والزمن كما يقول برجسون هو نسيج الحياة
النفسية * وبالتالي لا يمكن أن تكون الحياة النفسية كاملة الاستواء
أو بارزة الملامح ما لم يكن الزمان متمما دوره فيها أو داخلا في
تكوينها *

فالزمن اذا دخل الشعر لا يكون الاحساس عن طريق التحديد
الكسي أو بواسطة ذكر الطول والقصر بل يكون بمقدار الكشافة

أو اللطافة النى تحدثها الفصيده فى النفس وبمقدار السنفوفية النى
ينركها التأثير الفنى عن طريق عاملى التمد والجذب : ولهذا لا يسكن
أن يتخذ التعبير الزمنى صورة واحدة ولا يسكن أن يقتصر على
ضرب واحد من صروب التأثير أو أن يكون دائما على ونيرة واحدة .
فقد يسعرك الشاعر بالرمز بتصوير الجفاف الذى يلقاه فى حياته
والحلقة التى نكتنف كبانه والنفسوب الذى بصادفه فى طريقه .
والزمن الذى أعنيه بطبيعة الحال هو الزمن الشعورى . الزمن العاطفى
الذى لا تجدى فى قياسه الآلات ولا تصلح لضبطه الأفلاك . ولو قرأت
قصيدة حافظ ابراهيم تحت عنوان « وداع الشباب » لعرفت الى أى
حد يمكن أن تهفو نفس الانسان وأن تخف روحه وأن يشيع فى
جوانبه الحزن تحت تأثير هذا النوع من الشعر وعند التعبير عن
أمثال الاحساسات القيمة بحق . والقصيدة قلت عندما مر الشاعر
عقب مرور وقت طويل ، بيت كان يقطنه أيام الشباب وسط بقاع
مزروعة فى ضاحية من ضواحي القاهرة .

وهذا الطراز من الشعر ينم عن انسانية دفينه ويعطى تعبيرا
لشعور الضيعة الذى تلقاه فى كل منحى من مناحى الحياة وفى كل
زاوية من زوايا الوجود . أن وجه العيش كالحزين عند الانسان الذى
يحس بالخطر يهدد كيانه من حين الى حين . ترى الانسان يتساءل
دائما : أى جمال فى هذا الوجود الذى من أهم خصائصه الزوال
وأى لذة فى عيش لا يعرف معنى الدوام والى أين تمضى بنا الحياة ؟
أيها الغارق فى كأس من الخمر أو بين حشد من النساء ماذا تقتنى
وكيف تفسر المصير ؟ أيها العالم الأشيب : خبرنى كيف يمكن أن تكون
لهذه الحياة قيمة ما دمنا على هذا النحو نأتى لىروح غيرنا ونجتمع
ليفترق سوانا . يا من تنشد الخلود فى الفن أو الشعر أو الأدب
يا من تريد أن تبقى لنفسك ذكرا وتحتفظ لشخصك بديمومة بين

الناس : ما قيمة هؤلاء الناس وأى فائدة تجنيها من تردد اسمك وأنت حفنة من تراب ؟ وحتى لو ضمت بقاءك على هذا النحو فما قيمة هذا كله بالنسبة الى تاريخ الكون الذى لا يستطيع أن يقطع بثباته وبقائه أى أحد ، ان هؤلاء الذين تطمع فى الخلود بذكرهم لا يمكن أن يضمّنوا لك شيئاً مهما تكاثروا لأنهم أنفسهم من أبناء الموت ..
وقديما قال النواسى :

**يا ناظرا فى الدين ما الأمر لا قدر صح ولا جبر
ما صح عندى من جميع الذى تذكر الا الموت والقبر**

شعور فقدان وسط الوجود وشعور الوقوع بين فكى تنين الزمان الهائل هو الذى يدفع بالشاعر الى الاتجاه للموت كيما يأخذ منه معانى حسرته ومشاعر ضيعته . ان الشاعر الذى يتعمق معنى الوجود الى أكبر حد مستطاع والذى يمر بالتجارب الانسانية العميقة لا يستطيع أن يقف مكتوف الأيدى أمام هذه الظاهرة .. ظاهرة الموت . لا بد أن يستوحىها دائما وأن تكون موضع عنايته ومحل اهتمامه وشاغل باله حتى يشتق منها كل رمزية ممكنة لاستشارة كوامن الشجن واحداث الخوف والذعر اللازمين بالنسبة لمثل هذه المأسى التى تتكرر أمام أعيننا فى حياة كل يوم . وادخال عنصر القلق بتأثير الإحساس الغامض الذى يقع من كثرة التفكير فى المأساة الكبرى :
مأساة المصير ، ولعلك قرأت هذه الأبيات الثلاثة لأبى الطيب :

**وقد فارقت الناس الأحبة قلبنا وأعياء دواء الموت كل طبيب
سبقنا الى الدنيا ، فلو عاش أهلها منعنا بها من جيئة وذهوب
تملكها الآتى تملك سائب وفارقها الماضى فراق سليب**

وعلمت منها أن موضوع الحدث فى الشعر ليس جديدا كما يزعم بعض النقاد ولا هو مصاحب للحركات الأدبية الحديثة التى يشيع فيها

المرض والتي هي نتيجة لما يلقاه الشباب في العصر •• وانما اقترن الشعور بالموت بكل أحاسيس الشعراء دائما حينما تدفعها الأصوات الى الانطواء على نفوسهم وحينما تمر بهم التجارب العنيفة التي تهز كيانهم هذا وتجعلهم يفتنون لمقدار ما في الكون من ألم وما في النهاية من مرارة وما في المصير من غسوس واطلام •

والزمن الفيزيائي هو وليد حركات تحدث في النطاق الكوني • والتغير الذي نراه في المظاهر الحيوية العامة انما ينجم عنه الزمن وتنتج عنه الديمومة • ولا يمكن أن يكون الزمن هو الأصل في حدوث ما نراه من الحركات والتغيرات التي تنتاب الموجودات • وكذلك الأمر تماما في عالم النفس : ليس الزمن هو الأصل في وقوع سلسلة التأملات أو الحالات التي تعرض للنفس وانما على العكس من هذا يحدث العد الزمني أو الشعور الزمني نتيجة لوقوع تحت تأثير جملة من الأحاسيس النفسية الجياشة التي بحركتها الرائجة ، وبفعلها المستمر يحصل عند الكائن ما نسميه في علم النفس بالنسيج الزماني • ومن ثم يصدق حكمنا على الشعر من أن عنصر الزمن فيه لا يتبدى الا تحت تأثير العواطف المعروضة والمشاعر المحتواة • فهذه هي التي تدخل عنصر الزمن بمعناه الشعوري الممتاز في الشعر على العموم • وهي التي تؤيد الطبيعة الأصلية لعملية الصياغة بوجهيها الشعري والشعوري للكلمات المنظومة •

صناعة الشعر

انا لا اكره من انازل ، ولا احب من ارفعى

(بينس)

(م ١٠ - الحيال الحركى)

● صناعة الشعر

تعلو أصوات الكتاب والنقاد في تأييد نظراتهم حتى ليحسب القارئ من هول ما يراه أن كل باب في الشعر والأدب محل للشك وموضع للريبة ، وتعلو أصواتهم مرة أخرى لتقدير الحقائق المتصلة بمذاهبهم وتزكبة أبصارهم الى حد أن أقوالهم تبدو في أعين القارئ ثابتة • وأن كلامهم يغدو جديرا بالايمان العميق • ويظل الحال بهذه الصورة دون أن تستفيد الآداب شيئا يستحق الذكر طالما خلا كلام هؤلاء وفهم هؤلاء من التأييد المنطقي ومن الأساس النظرى وطالما كانت موجات الرأى سلسلة من الهمسات الحائرة واللفقات العابرة • وأود أن يرتد الكاتب أو القارئ الى نفسه قليلا ليتبين حقائق الأشياء وليناقش نفسه قبل أن يقدم على مناقشة سواه • وأجمل شئ في المسائل التى تتطلب غيرة وتعصبا هو أن يسائل المرء نفسه من حين الى حين عن مدى صحة الحقائق التى صار يطمئن اليها ويعول عليها • وذلك لكى يماشى تطوره العقلى والروحى فى غير تصلب ولكى يجارى تكوينه الزمنى فى غير عناد •

وقد قلت فى بحث « بودلير وفن الشعر » الذى سبق وروده فى هذه الرسالة أن الأساس الوضعى الذى يرتكن اليه النقد الأدبى عند كتاب الغرب يقوم على أمرين : نظرية فى الجمال ونظرية فى الخيال • وحاولت فى شتى المناسبات أن أخرج بفكرة واضحة عن الأعمال

النقدية عندنا لألتبس من ورائها أساسا نظريا يستكمل به بناؤها وتم بل أركانها ، فلم أتمكن من ذلك وكنت أرد عن ذلك ردا عنيفا في كل مرة . وتعجبت من ذلك خاصة وأنتى لم أقرأ لناقد غربى كلاما متصلا بالشعر والأدب والفن الا وجدته في عمله هذا شبيها بالبناء الذى نضيف فى كل مرة حجرا جديدا الى بنائه .

وهاك مشكلة من المشاكل التى تعرض لكل ناقد والتى يصعب على ناقد أن يشتغل بهذه الصناعة دون أن يتعرض لها . مشكلة شغلت العقول والأذهان واستولت على الأرواح والمدارك زما ليس بالقصير ، مشكلة تحدث فى كل عصر وناقشها المفكرون من كل جيل وتحدث عنها الأدباء ابان كل حضارة . هل هذا الشعر . هل هذا الفن الجميل الذى يتغنى به الشعراء - قدماء ومحدثين - ناشئ عن صناعة أم ناتج عن طبيعة ؟ هل هذا العمل الأدبى الذى يتغنى به الشاعر على أغصان الحياة نغم فطرى يخرج فى غير تكلف أو احتفال أم أنه لحن مصنوع يصدر عن رغبة واهتمام واردة ؟ .

وقد يبدو لأول وهلة أن الكلام فى هذا الموضوع غير مجد وأن طرقة لا يعود بفائدة . ولكننى أصبحت أحس بخطورة هذا الموضوع منذ زمن بعيد وأتمنى أن أجد مناسبة لتناوله حتى أدفع شرا مستظيرا يوشك أن يؤدى بالأدب . ذلك أن بعض النقاد قد اتخذ من كلمتى الصناعة والطبيعة أساسا لتقسيم العصور الأدبية ، ولم يكتف بذلك بل أثر أن يجعل الصناعة دالة على الانحطاط وقلة الشأن وأن يجعل كلمة الطبيعة قرينة للازدهار والقوة . وأخذ يمر بمقياسه ذاك على عصور الأدب العربى قديمها وحديثها حتى جعل عاليها سافلها ، وحتى أتى على عناصر الجمال برمتها زاعما أنها تبعث على الضحك ! كذلك نلاحظ أنه قد وقر فى أذهان الكثيرين - حتى الشعراء أنفسهم - أن محاولة الأقدام على انشاء عمل فنى وصياغته

وبجويده وأتقانه لا تليق بسقامه وأنه لا بد مفطور على إبراز هذا العسل
في هدوء وبدون تكلف وفي غير اجهاد !

من الجائز ولاشك أن يصدر الشعر أو النثر عن صاحبه صدورا
بلعائيا وأن يخرج الأديب عمله شفاها وأن يرنجله ارتجالا ، وقد
شاهدت بنفسى أعمالا شعرية غريبة يقوم بها الشعراء العرب في بادية
سيناء • وحضر مساجلاتهم التي تدل على مقدرة غريبة في باطن
الساعر لبطهر عماه بالبداهة وفي غير استعداد • رأيت أشباء من هذا
القبيل تكفى لاقناع اشد المنكرين بوجود ملكة عجيبة في باطن الشادر
تحمله تأتي بالكلام الموزون في غير مناسبة وكأنه من كتاب مفتوح •
فالساعر ينتع بمقدرة فائقة من هذا القبيل ولديه من المرات ما بكفى
لأن ينظم لك أربانا عشرين وأربعين دون نلجج أو نلشم ودون تحضير
أو أعداد • ولكننى مع هذا كله أوقن في قرارة نفسى بأن الشعر وليد
صناعة فنية وأن العمل الأدبى لا بد وأن يخضع لعمليات شعورية
ولعمليات عقلية وعمليات أدائية حتى يستحق أن يطلق عليه اسم
العسل الفنى • بل أستطيع أن أذهب الى عكس ما يقوله الناس من أن
العسل الأدبى الممتاز يأتي عن طبيعة • فأصرح بأن أى نوع من أنواع
الفن والأدب لا بوصف بالامتياز الا عندما يخضع لصناعة فنية معينة
وتجرى عليه قواعد الصياغة •

وبذلك أتخذ من التكليف والعمق دليلا على الامتياز والجودة
وأعدها مبررا كافيا لرفع وتفضيل عمل أدبى على سواه •

أما ما يقال من أن أدبا ما هو من نتاج العقل وأن لونا آخر هو
من نتاج السعور فليس له أى سند من فكر أو واقع • لأن الأديب
ينتج عمله بغير أن تكون الملكة في ذهنه غلبة على سواها ، وإذا أخرج
فنا فأنسا يخرج بكيانه كله • بعقله وروحه ووجدانه ، بشعوره ،

وفكره وعاطفته ، بلحسه ودمه وعظامه * فالعمل الأدبي الناتج ،
هو مزيج من عاطفة وعقل وخليط من شعور وفكر * وهو بعد هذا
كله - أو قبل هذا كله - تركيب مائل من عظام وروح *

ولهذا يصعب القول - ولعله مستحيل - بأن الذوق شيء والفهم
شيء آخر * فهما في الحقيقة عملية واحدة ، بحيث يمكن أن أتذوق
قصيدة بالعقل وأن أفهم قصيدة بشعوري * وخذ لذلك مثلاً * من
دا يمكنه أن يقيم تفرقة ظاهرة بين العقل والشعور أو بين الذوق والفهم
عندما يقرأ شاعراً مثل شكسبير أو ابن الرومي ، وعندما يتطلع في
سجلات جان أوى أو برناردشو * هنالك في قسم الآداب الرفيعة
يستحيل على الإنسان أن يجد نفسه مقسماً بين نوازع ودوافع شتى .
وقلنا يعتد على ملكة واحدة من ملكاته البشرية لتقدير الأعمال الفنية
ومعرفة قيمتها الصحيحة ، والشيء الذي أقطع به هو أن تقديري لعسل
أدبي لا يبدأ في الهبوط الا عندما أجد نفسى مضطراً الا الاستغناء عن
قوة من قوى الروحية وملكة من ملكات ذاتى أثناء تسعنى فيه
وقراءتى له *

وستطيع أن تأخذ لذلك مثلاً من أشعار الشعراء لترى مصداق
هذه التجربة الفنية * فشتان بين أبيات تستثير فيك معانى الطرب
وتلهب فيك وقدة الشعور وتؤلب عليك دواعى الفكر ، وأبيات
لا تعدو أن تحرك شجناً أو تهيج عاطفة ، خذ مثلاً أبيات بشار المشهورة
في ربابة جاريته :

ربابة ربلة البيت تصب الخل في الزيت
لها عشر دجاجات وديك حسن الصوت

ثم تمنع بعد ذلك في أبياته التى يقول فيها :

دعنى أصب من متعة قبل راقدة تكاد لها نفسى الشفيق تزول
وانى لآتى الأمر أعرف غبه مراراً ، وحلمى فى الرجال أصيل

ولما رأيت الدار وحشا بها المها ترود ، وخيطان النعام تجول
ذكرت بها عيشا وقلت لصاحبي كان لم يكن ما كان ، حين يزول
بدا لي أن الدهر يقدح في الصفا وأن بقائي ، حين شبت ، قليل
أقول لقلبي وهو يرنو الى الصبا قلام التصابي والحوادث غول
لعالك ترجو أن تعيش مخلدا أبى ذاك شيبان لنا وكهول

فأفل نظره الى الأبيات الأولى والأبيات الثانية من شأنها أن
تكشف لك حفيظة الاحساس الذى يشتمل على نفسية القارىء ساعه
اطلاعه على أثر فنى • ويبدو واضحا أن مقدار ما يعتمد عليه القارىء
من قوى داتبة لفهم الأبيات الأولى وتذوقها ليس هو نفسه الذى
بعول عليه بازاء الأبيات الثانية • فها هنا فى الأبيات الأخيرة نجد
عاطفا ونجد فكرا ونجد نغما أسيانا وحيرة روح • واذا سئب أن
تنظر اليها بمقياس القائلين بالذوق أو بالفهم ، بالذهن أو بالعاطفه .
بالعقل أو بالشعور ، فتيفن من أنك لن تصل الى شئ ذى قمة ،
وأنك ستظل جائرا بهذه التقسيمات التى لا تصلح لتقويم أثر فنى
الا من وجهة النظر البسيطة الساذجة •

وأقدم بعد هذا على الآثار الشعرية المشهورة وانظر كم تحتاج
من المعارف والملكات كيما نزنها الوزن الصحيح وتقديرها حق قدرها •
ونساءل معى عما يصير اليه شاعر كأبى العلاء أو المتنبى أو بول فاليرى
أو العقاد أو كولريديج أو اليوت اذا أقبلنا على دراسته بالعاطفة على
الخيال — فضلا عن الفكر — أن يتصور اخضاع أمثال هؤلاء
الشعراء لقاعدة بعينها ووزنهم حسب ميزان خاص وتقديرهم تبعا
لوجهة نظر بالذات •

وليست المسألة — كما قد يبدو من المثالين السابقين — مسألة
مجال تنصب فيه القصيدة أو معنى تدور حوله أو غرض تذايع من أحله •
نعم ليست المسألة مسألة موضوعات وأبواب يتناولها الشاعر دون

سواها ويطرقها دون غيرها • فس السهل جدا أن نلص عناصر الفكر
في أبسط الأغراض وأرفعها عند الشاعر الذي يوزع نفسه بين عقل
وعاطفة أولا يدعى - بسعنى أصح - أنه من أنصار العقل أو أنصار
العاطفة ، وقد يتناول الشاعر أبسط الأغراض وأقربها الى عقول
الناس وأفهامهم . ولا يفصر مع ذلك في الموازنة بين ملكاته وفي ايجاد
التناسق بين فواه عندما تتبدى في تعبيره الفنى • ها هنا مثلاً قصيدته
عابرة تحت عنوان « امرأة » لهينى الشاعر الألماني :

لقد أحب كل منهما الآخر حبا يفوق التصور

كانت بغير عمل منتظم • أما هلو فلص •

عندما كان يخدع الجمهور بالأعبيبه •

تقلبت في فراشها • وضحكت بصوت عال •

ثم ذهب اليوم بلهوه ومتعته •

وفي الليل رفدت فوق صدره !

وعندما ساقوه الى السجن أكدت

أن هذه هى أروع النكات ، وضحكت بصوت عال •

وبعث اليها خطابا يقول : « آه تعالى

اننى أرنو اليك فى النهار والليل •

وأبكى من أجلك اذ خبا قلبى •

فهزت رأسها • وضحكت بصوت عال •

فى السادسة صباحا شنقوه عاليا •

وفى السابعة كان يرقد فى القبر العميق •

ولم تهض عليه أكثر من ساعة في أكفانه .
حتى احتست النبيذ الأحمر . . وضحكت بصوت عال .

يتعذر عليك تذوقها بالعاطفة وحدها ويصعب عليك فهمها بالعقل وحده . وعليك أن تواجهها مواجهة دانية بأذلا جهودك بأكلها كيما نقف على جمالها المعنوى وتدرك روحها وتعرف مدى براعة الشاعر في صياغتها وسبكها .

يبقى بعد هذا أن نشير الى مدى خطورة هذه الآراء التي يذيعها بعض النقاد فيما يتعلق بالعمل الفنى ، فهم يصنعون متقابلات لا معنى لها في صناعة الشعر الا من حيث يخيل اليهم أنهم وحدهم أصحاب السلطان في دولة الأدب . فكلمة الصناعة والتكلف انسا وضعوها خصيصا لتخويف الشاعر المسكين وليشعروه دائما بأنه تحت رحمة مقالاتهم في النأييد أو الانتقاص من حيث يدري ولا بدري . وكلمة الذوق والعاطفة وكلمة الفهم والذهن لا محل لها في الصناعة الشعرية الفنية طالما دخلت في حدود التعريف الخاص بالأدب البحث . والناقد هو الرجل الأمين الذى استطاع أن يتزود بأكبر طاقة ممكنة وأن يعد ملكاته اعدادا يؤهله لأن يتذوق ويفهم ويشعر في وقت واحد . ومن الملاحظ - ولعله ليس مصادفة - أن عباقرة العالم جميعا ، ولو لم يكن الأدب صناعتهم الخاصة ، وقد اشتركوا في النقد الأدبى وأثر عنهم كلام كثير في هذا المضمار . والقراء يذكرون ولاشك كتاب الناقد المعروف الأستاذ لاسل ابر كرومبى . . ذلك الكتاب الذى ترجمته ونشرته لجنة التأليف القديسة والذى يكاد يتعرض - فى أغلب صفحاته - لنظريات أرسطو عن الشعر . فأرسطو وشوبنهاور ونيثشة كلهم مفكر وكلهم - مع

ذلك -- قد اشترك في النقد الأدبي ، وخلف نراثا خالدا في وزن الأعمال الفنية وتقديرها •

ومن ذلك يتبدى لنا أولا أن الاعتذار بالعاطفية لدى الشعراء لا يمنع من لوم الابتذال والتفاهة والرقّة المفرطة ، ولا يحول دون مؤاخذه أولئك الذين تغلب عليهم موجة الطراوة • بحجة أذهم يحاولون ارضاء الذوق وحده • كذلك لا معنى - نائيا - للخوف من دعوى الصنعة والتكلف • • فهي دعوى مشرقة ، بل ولعلها أدعى الى الزهو والافتخار طالما كانت تعنى جهدا مبذولا وعناية معطاة وموقف بودلير من نقد الأدب هو أصدق تأييد لهذا الاتجاه • ومن جهة ثالثة أريد أن ينفض بعض الناس ما علق بأذهانهم من الاوهام فيما يتعلق بالأدب وصناعة الشعر ، فانهم موغلون بذلك في اتجاهات لبس لها سند من رأى أو من نظر ، وأشد ما يحتاجون اليه في هذه الآونة هو التبصر في نتائج ما يذهبون في تأييده أو في انكاره • ومسئولية الناقد انما تظهر كلما انحرفت الأفهام في تقديرها الى هذا الحد أو ما يشابهه •

أبعاد الشعر

لم تعد كلمة الأبعاد غريبة على الأذهان بعد أن أصبحت موضوع الأحاديث العادية فى الرياضيات والعلوم . ولكنها لم تأخذ شكلا أدبيا لا ئقا ، ولم تستطع الوصول حنى اليوم الى عقليات الأدب على الرغم من وضوحها تماما بالنسبة الى فنون الأدب الخاصة . ولعل دورها فى فن الشعر سيكون أوضح بكثير من دورها فى فباس الأشياء وتقدير الأجسام . واذا قلت فنا ، فانما أريد بذلك أن أحدد لونا أدبيا معيناً . لونا من الأدب لا يبنى دراسة ولا يحقق موضوعا تاريخيا ولا يضع أصولا لمذهب نقدى . فالفن الأدبى شىء صناعى خالص يبنى فيه الأديب كل عناصره دون الاستعانة بمقومات خارجية ، ويسير فيه الخلق اللفظى الى جانب الخلق المعنوى دون أسبقية واحد منهما على الآخرة . وفى هذه الحالة يكون معنى الكلام مخلوقا شأنه شأن الألفاظ المنتقاة ، ولا يشير فى جملته - وهذا هو المهم - الى حقيقة خارجية . وليس من الضرورى أن تصدر الفنون الأدبية جميعها عن خيالات ، ولكن من الضرورى أن تحاول الاعلان غير المباشر عن حقائق الحياة اذا استهدفت التعبير الواقعى . والا كان قولنا : الجديد يتمدد بالحرارة ، وكل انسان فان ، والحلم سيد الأخلاق . . كان هذا كله مما يدخل فى نطاق الأدب وفى حدود الأعمال الفنية . فاذا سلمنا بهذه المقدمة البسيطة وأردنا أن نوجد

حلا للمشكلة أو مقياس نقيس اليه أعمالنا ، فلا مندوحة عن استعمال نظرية الأبعاد في الأدب حتى تتبين الفن الخالص من سواه ، وحتى نأخذ بموازين أقرب الى الدقة عند وزننا لأعمال الأدباء .

ونظرية الأبعاد هذه ليست شيئا غريبا الى الحد الذي قد يتصوره البعض . . فما هي الا مجرد تنظيم لفكرة قديمة عرفها النقاد القدماء ، واهتم بها خصوصا مفسروا القرآن المجيد . واذا بدأنا في تقريرها وجب أن نشير قبل كل شيء الى طبيعة الأدب . فالأدب تعبير . . في الشعر أو في النثر ، لا يجوز أن يطلق على فنون الأدب أكثر من أنها تعبير . . وكلمة تعبير هذه من الكلمات والواضحة المغنية بذاتها . . فالتعبير هو أداء معنى من المعاني في كلمات . وتكمن مشاكل التعبير في تلك الصلة الخفية بين الكلمات والمعاني . فنجاح الأدب أو فشله انما يتوقفان على تلك الصلة ، وموضوع كلامنا هنا هو هذه الصلة القائمة بين المعاني الأدبية وبين الألفاظ الدالة عليها . أو بعبارة أخرى نريد أن ننظر الآن في هذه المسافة الطويلة (أو في تلك الأبعاد الحاصلة) التي تفصل الكلمة عن معناها ، وأن نعرف دورها في تقويم الآثار الفنية .

أقولها الآن في صراحة تامة : ان فن الأديب يتركز في هذا البعد الملموس بين المعنى وبين الألفاظ التي تؤديه . فكيف يكون الكلام أدبا يجب أن يحتفظ ببعد واضح بين الألفاظ التي يحتويها والمعنى الذي يشير اليه . أما اذا رأيت الألفاظ تشير اشارة قريبة جدا وتكشف هي نفسها في الحال عن معناها وتؤدي الى المقصود مباشرة ، فاعلم أنك بعيد عن المجال الفني الذي يقتضيه عمل الشعر . ومن هنا ندرك ضرورة التزام الأبعاد بين تعبيرنا وبين الفحوى التي تضمنها هذا التعبير .

وسيفهم البعض من هذا أنني أريد أن تكون الألفاظ في واد

وأن تكون المعانى فى واخر آخر ، حتى أحقق نظرية الأبعاد الأدبية .
وعندما حاولت رواية هذه الفكرة مرة قال أحد الجالسین معقبا على
كلامى : أظن أننى اذا سعيت للأدب نبعا لهذا الميزان وأردت أن أروى
قصة فتاة التمسست طريق الغى حتى وقعت بين برائن الأشقياء
والفاسقين وصارت هى الأخرى ذات سموم تنفثها فى المجتمع الذى
نعيش فيه . . أقول اننى اذا حاولت مثلا أن أصب هذا المعنى فى
عبارات وألفاظ واتبعت خطة ايجاد الأبعاد بين الكلمات والمعانى ،
فما على الا أن أحكى قصة الباهرة يونيتد ستيتس عندما ضربت الرقم
القياسى بعبورها للمائش فى ثلاثة أيام وعشرة دقائق !! اذ أن البعد
ملحوظ بين الكلمات الأخيرة وبين قصة تلك الفتاة ؟ !! .

ولكن ما أبعد هذا الكلام عن حقيقة الأبعاد التى نرى ضرورة
تقريرها عن بناء الأعمال الفنية الخالصة ، فأنا لا أريد اطلاقا فصل
الكلمات عن معانيها ، ولا أسعى بهذه النظرية لتأييد جملة من الكتب
الأدبية المعاصرة التى فقدت قيمتها بحكم خلوها من المعنى تماما .
فمهما سعى النقاد لاستنقاذ شجرة البؤس التى ألفها طه حسين أو لبراء
مقالاته العابثة من ذمة العدم ، فسعيهم ماله الى الفشل لا محالة
بعد أن أصبحت صفحاته ذات غرض وهو ألا يكون منها غرض
وصارت تهدف الى شىء بالذات وهو ألا يكون لها هدف . وأخذت
تشير الى معنى خاص وهو ألا يكون لها معنى . هنا أجد نفسى مضطرا
الى توضيح نظيرتى الخاصة بالأبعاد والى أن ألفت نظر أصحاب
الأقلام الى تفاهتهم اذا هم تخلوا عن الفكرة المسيطرة . فالكلمات
التي تشير الى معناها مباشرة ليست من الأدب فى شىء ، وكذلك
لا يمكن أن تكون من الأدب فى شىء ، تلك الكلمات التى لا تشير
الى فكرة ولا تتجاوب مع خاطرة ولا تؤدى الى غاية . وبهذا نخرج
من دولة الفن الأدبى الخالص نوعين شائعين عندنا فى الأدب المعاصر :

أحدهما هو ذلك الذى يشير اشارة مباشرة الى المعنى الخارجى مثل قول الشاعر :

صلاح امرئ الأخلاق مرجعه فقوم النفس بالأخلاق تستقيم

وثانيهما هو ذلك الذى يكون معناه فى عالم وألفاظه فى عالم آخر . مثل مقال : « فى باريس » الذى نشره الدكتور طه حسين فى صحيفة الأهرام فى بونو سنة ١٩٥٢ تقريبا ، ومثل كثير من مقالات المرحوم الدكتور زكى مبارك التى كان يوالى نشرها فى السنوات الأخيرة من حياته .

والآن لم يبق أمامنا ألا أن نفرغ لهذا الأدب الذى يكون له معنى بغير اساره مباشرة الى الحقائق العامة . واذا كان الأمر كذلك فعلىنا أن نلاحظ أمورا ثلاثة : نلاحظ أولا هذه التفرقة التى أضعها بين ضررين من ضرور المعنى . فهناك معنى كلى يهدف اليه العمل الفنى بأكمله ونسميه نحن الفكرة المسيطرة . أى الفكرة التى تظاهر المقطوعة الأدبية والتى تسير الكتابة من أول سطر فيها الى آخر حرف . وهناك معنى آخر جزئى يبتكره المؤلف ابتكارا مع الألفاظ والكلمات ، وشأنه شأن التشبيهات والتصاویر التى يأتى بها الكاتب أو الشاعر لا بقصد توضيحه وبيانه ، وانما ليتخذ منع مع الكلمات والعبارات وأدوات التعبير الأخرى وسيلة لأداء المعنى الأول الذى أشرنا اليه وأطلقنا عليه اسم الفكرة المسيطرة . ومن هذا يتضح أن العمل الأدبى يكون عادة محاطا بفكرة نهائية تماشيه وتدفعه الى الوجود وتبرر تأليفه ، وبمعنى جزئى يخلقه الفنان خلقا ويستدعه ابتداءا أثناء ابرازه للكلمات والتشبيهات والتصويرات . ويشترك هذا المعنى الجزئى الأخير مع الأدوات البيانية للتعبير عن المعنى الأول (أو ما سميناه بالفكرة المسيطرة) . ولذلك قلت فى مقالات نقدية سابقة « بالثقافة » : ان الفن الأدبى يتجسم فى القدرة على اختيار

معان للسعاني « • أى فى انتفاء المعانى الجزئية التى تشير من بعيد الى
الفكرة المسيطرة على الأثر المعروض •

أما وقد اتضح هذه الخفيفة من ناحية التعريف بطبيعة الانقسام
فى العمل الأدبى ، فانا نعود لنقرر أنه ما من عمل يخلو من هذه
الشبكة المتلاحمة من أدوات التعبير الا ويكون بآدى النقص واضح
التفاهة ، خصوصا اذا نعلق الأمر بأثر فنى خالص كقصيدة أو مفاة
أو قصه • ويجوز أن نعارضنى بقولك : أنه من الممكن أن يخرج
الكاتب عملا فنيا فى قصيدة وصفية أو مقالة روائية تحكى أحداث
واقعة معينة مثل هذه المؤلفات التى تركها المكتشفون والرحالة • ففى
هذه الحالة لن تجد سوى معنى واحد هو الذى يشير الى الكاتب فى
جزئيات مقاله ، أو الذى يكشف عنه الشاعر فى أبيان قصيدته •
مثلا اذا أنشد الشاعر قصيدة فى وصف بستان ملىء بالزهور أو فى
وصف بيرة ملئة بالفواكه والثمار أو فى وصف بحر مبسوط أمام
الرمال الصفراء المتجمعة • فكل هذا يراد بوصفه مجرد الوصف ،
ويأتى تحت هذا الغرض دون أن تكون تمة فكرة تظاهره • ولكن
لا ينبغى أن نسى هنا نقطتين هامتين ، ألا وهما أن اظهار المقدرة
الفنية فى الوصف ملكة أدبية ممتازة فى حد ذاتها اذا عول فيها الشاعر
على ملكة الخيال وأن الأديب فى هذه الحالة يتفرغ لعملية الأداء فى
حد ذاتها بعد أن يعترف بعوزه من ناحية الخلق المعنوى •

والأمر الثانى الذى أرجو أن نكون متابعين له فى الباب هو أن
اللغة العربية بعيدة عن تقرير هذه الحقيقة وأن آداب العرب لا يمكن
أن تعين على كشف هذه الطريقة فى الأداء الفنى • فأغلب الآثار الفنية
فى الأدب العربى كانت خالية من هذا الاتجاه فى رسم الحدود ووضع
الخطوط وتقرير الأهداف الفكرية البعيدة من وراء القطع الشعرية
والمؤلفات الكتابية • كان الشعراء ينظمون وكان لكتاب يكتبون دون

أن يحاولوا بذلك كله نفوذ أفكارهم الخاصة أو تعزيز اتجاه بعينه •
سحقت السياسة بنىء من ذلك وسحقت النعوييه بصروب سنى من
هذا الفن • وأتاح الخوارج والزنادقة وأنصار الحركات الانفلاييه
فى ناربخ الخلافة الأموية والعباسية لبعض الأغراض أن تظهر ولبعض
الأفكار أن تسرى فستطيع أن نقرن مثلاً بين اسم بشار وأصحاب
الكلام والروافض والمجوس ، ويمكن أن نذكر أثر هؤلاء أيضاً عن
أبى عثمان الجاحظ ونستطيع أن نقرن بين أسماء من هذا القبيل ،
وبن حركات ظاهرة فى تاريخ الفكر الاسلامى ولكنها كانت جميعها
عديمة الجدوى فى أحداث أثر واضح وفى ترك علامة موسومة فى
الأعمال الأدبى • ومعنى هذا بعبارة موحزة أن الأدب لم يستفد كثيراً
من الأفكار ، وأن الأفكار كانت سبباً فى الاقلال من شأن الشعاع
الذى يتشيع لها ، كما كانت تفسد عليه عمله وتسبب رأى النقاد فيه •
ووصل التراث الينا بهذه الصورة ، فاستلسه الشيوخ وأخذوا على
عائقهم رسالته بشرط أن يكون مفهوماً لدى الجميع أن الفكر شىء
من الفلسفة لا يحسن مزجه بالأدب ، وأن الأدب فن رفيع رقيق ينبع
من القلب ويصدر عن الوجدان ولا يختلط بأوشاب الدماغ •
وسرت هذه العادة أساتذة شيوخ الأدب المعاصرين ، ثم انتقلت عدواها
الى الشيوخ أنفسهم ومنهم الى شباب الأدب فى هذا الجيل • ولذلك
يصعب حتى الآن فى الأدب العربى المعاصر أن تنجح آثار أدبية عميقة
وأن يظهر فى السوق أدب ذو اتجاه أو فن مطبوع بالفكرة المسيطرة
التي أشرنا إليها • بل كان — ولا يزال — من السهل على أى ناقد أن
يسقط أدبياً من الأدباء إذا اتهمه بتهمة التفكير •

والأمر الثالث الذى أود أن نلاحظه فى تخطيط نظرية الأبعاد
هو أنه من المستحيل أن يوقف المرء تقديره للعمل الأدبى على كمية
المكتوب أو قوته • إنما يتوقف التقدير على مدى الفارق الذى يفصل

العمل الأدبي عن الوفاء المباشرة وعلى ذلك البعد الذى يقيمه الأديب بين فكرته الخاصة وبين الأدوات التعبيرية الموقوتة * فمطلب العلم ومطلب الأدب يفرقان ها هنا ** فالعلم يريد من الكلمات أن تشير الى أشياء بأسرع ما يمكن ، والأدب يقيم الأبعاد بين الأفكار التى يؤدبها وبين أدوات التعبير التى يستخدمها * وهذه الأبعاد هى حرفة الأديب الخالصة ينالها بها ويلون فيها ويعمق من جوانبها ويتخذ منها وسائل للنجس والمحلل ويعددها مجال فنه البحث * فيجوز جدا أن أعبر عن هم ركبني بحلم انزعجت فيه ، ويجوز أن أؤدى معنى الثورة بحادث وقع لى فى المطبخ عندما انقلبت موازين الأكل الساخن وأدت الى خساره فى المال وخسارة فى افساد الأشياء التى وقع عليها الأكل المطبوخ وخسارة فى هذا الألم الذى سببته لى فى يدي وأصابعي والتهاب ساعدى أو ساقى ، ولكننى استفدت فى النهاية بأن اعتدت الألم وتغلبت على الفساد الذى أصاب الأدوات بالغسيل والتنظيف ، وعلمتنى الخسارة المادية كيف أحرص على الأشياء من جهة وكيف أقبل التضحية اذا تكررت الخسارة من جهة أخرى ** ثم استفدت صحيحا من التأخير فى حشو البطن وملء المعدة ! *

وليس من الضروري أن تتصور هذه الفكرة المسيطرة شيئا ضخما ** لا ينبغي أن نظن أن الأفكار تمناز بضخامتها وكبرها أو بتعقيدها ، ولا يصح الاعتقاد بأنها شيء ملموس واضح ** فهذا الذى تؤدى اليه أعمال الفن والأدب فى الغالب لا يكون أكثر من حالة يولدها كل من المعنى والألفاظ فى نفس القارئ * وأعتقد أنه من اللازم توضيح هذه النقطة حتى لا يختلط الأمر ، وما زلنا فى أول الطريق * ليست الفكرة المسيطرة شيئا واضحا بذاته ** قد تكون واضحة ، ولكن لبس هناك ما يمنع غموضها وعدم تحديدها تبعاً للحالة التى يسعى الأديب لتهيئتها فى نفس القارئ * والمهم هو

ألا يشعر الأديب فارثه بأن تمة شيئاً غامضاً في المعنى ، فإذا نجح الأديب في إعطاء فكرة واضحة المعالم بعد الانتهاء من العمل الفني تمت له الصناعة . وإذا لم ينجح بما في هذا استطاع على الأقل أن يولد حالة معينة في نفسه القارئ . وقد كتبت في « الثقافة » مقالا بعنوان « المعنى الأدبي » (بتاريخ ١٤ نوفمبر سنة ١٩٤٩) أشير فيه الى هذه الحقيقة ، فقلت « أما المعنى الأدبي فأهم ما يمتاز به هو الغموض وعدم التحدد والبعد عن الاستقرار والثبات على نحو واحد . . فالمعنى الأدبي أقرب الى أن يكون حالة منه الى التصور الذهني . . وفي النهاية نقول ان المعنى الأدبي لا يعطى تصويراً بقدر ما يعطى شعوراً ، ويصعب في أغلب الأحيان إخضاعه لما تخضع له المعاني الأخرى » .

وليس هناك أبسط من الأفكار التي تذوب في الأعمال الأدبية الهامة وتختفي وراء الآثار الفنية الظاهرة . . ليس هناك أبسط مما يشير اليه دون كيشوت ولا أغمض مما يشير اليه هاملت ، وبين هذين أنماط من الأدب أقرها النقد واعترف بها الفن واتخذها طلاب الحس والذوق نماذج للآثار الرفيعة . والعبرة أحياناً تكون بنفسية القارئ وما تتخذه المعاني المستقاة فيها من الدلالة .

وسواء كان صحيحاً ذلك الاتجاه الذي ينشد العمق والأبعاد في التعبير أم لم يكن ، فهو وحده الاتجاه السائد بين النقاد في الوقت الحاضر . لقد انتهى عهد الكتابة بلا هدف ولم تعد النفوس تقبل على الآثار الخالية من المدلول . ولم يعد الفنان نفسه يطبق الاستمرار في

ألاعيب اللفظ ونميق الأسلوب بغص النظر عن المعنى المؤدى •
ولعل السر في هذا أن الأدب أصبح « منسبوكا » أى صار مرتبطا
بانجاهات عامة •• حتى الشعر نفسه لم يعد مستقلا ، وصار التعبير
بواسطته عن الأفكار من أظهر الحركات • والفرق بين القدماء
والمحدثين من أصحاب الأفكار النقدية هو أن الأخيرين صاروا يحرصون
على أن يأخذوا بنصيب في الحياة العامة ، وأن يشاركوا في توكيد
المذاهب دون التأمل من أبراج العاج •

الشعر بين الخيال والواقع

● الشعر بين الخيال والواقع

قيل في الشعر كثير وما زال يقال فيه • ولن تنقطع الكتابة في موضوعاته وفنونه الى آخر الدهر • فكأنما في الشعر نوع من الاسهتواء للنقاد فتراهم يجذبهم ويلفت أنظارهم أكثر من أى لون آخر من ألوان الأدب • بل كان شبه تقليد عند النقاد الأقدمين من الفرنسيين خصوصا أن يكتب كل واحد منهم رسالة أو بحثا في موضوع الشعر ليبين للناس مفهومه ويكشف لهم عن مقوماته ويبرز لهم آراءه الخاصة في العمل الفني وفي القصيدة الشعرية • فلا تجد واحد من النقاد المشهورين لم يشارك في وضع كتاب عن فن الشعر يصف فيه كل الأصول التي يرى وجوب اتباعها ويحس بلزوم النسيج على منوالها وبعثت في صلاحيتها عن سواها بالنسبة الى زمانه وأوانه • ومن هنا كانت للشعر فلسفات خاصة وألفت فيه مؤلفات كثيرة وبذل النقاد اهتمامهم به الى حد أن صار مشكلة من المشاكل التي تصادف الأدباء في كل وقت • وأستطيع أن أقول عن الشعر انه الفن الوحيد الذي يستثير روح النقد بصورة فلسفة دقيقة • فنجد كثيرين من الفلاسفة قد خصوه بأنظارهم بشكل تفصيلي يمتع الخيال ويلذ العقل على نحو ما يفعل الشعر نفسه • فالإنسان - لذلك كله يقرأ نقده فيحس في كلا الأمرين بنفس المتعة ويجد عين الشعور الجمالي ويعثر على ذات الحلاوة الفنية •

ولقد اختلف النقاد منذ زمن بعيد حول واقعه الشعر وكتبوا في ذلك كلاما كثيرا وكانت هذه النقطة خصوصا موضع نزاع طويل بين الأدباء . ولا قدرى حتى الآن ما اذا كانوا قد وصلوا في ذلك كله الى حل معقول . ولكننا نقرأ كتبهم ونستغرق أقوالهم فاذا بها نعالج هذه المشكلة على وجه من الدقة والتفصيل أكثر من أية مشكلة أخرى . لأن الشعر والخيال قرينان في الدهنية الأدبية ولما يبحث كاتب في موضوع الشعر دون أن يجعل لهذه المسألة المحل الأول . ويرجع ذلك كله الى أن النقاد القدماء قد أولوه عناية كبيرة وجعلوا من الخيال فاصلا بين كل من صناعتي الشعر والنثر .

ونحن بدورنا نرى أنفسنا مشوقين الى إثارة هذا الموضوع مرة أخرى ولا نرى مانعا لأن نجعل هذه النقطة مدار فلسفة وبخاصة في الفن الشعري . هي كذلك في الواقع اذا رفعنا بعضا من روح المغالاة التي امتاز بها النقد القديم . فالخيال ركن أساسي في العمل الشعري ولكن بطريقة غير تلك التي تواضع عليها علماء النقد . وتبعنا نظرتنا التي تجعل من الكلام فنا سواء في الشعر والنثر لا نستطيع أن نقبل الخيال كفاصل بين كل من الصناعتين . وقد ذهبنا في مقال سابق أن الكلمات تثير ما لا تستطيع الوقائع أن تثيره في النفس البشرية (راجع مقال أوعية الهم) . وقرأنا شيئا من هذا القبيل في بعض كتابات لألدوس هكسلي حينما قال : « يجد الناس في الكلمات عالما جديدا من الفكر والشعور » وهو عالم أكثر وضوحا وقبولا للفهم من عالم التجربة اليومية ، فالعالم الذي تخلقه الكلمات يعد أنموذجا للحقيقة وبديلا لها . فهو حقيقة رفيعة . (ص ٤١ من كتاب شجرة الزيتون طبعة لندن ١٠٤٧) ويقول أيضا : (أن الكلمات التي تعبر عن الرغبة قد تكون أبعث على الحركة وجيشان الخاطر من حضور الشخص المراد . (ص ٤١ من كتاب شجرة الزيتون) وهذا

الكلام يعبر عن حقيقة نود أن تقر في الأذهان بحيث لا تدع للناس احساسا بالفارق الموضوع بين الشعر والنثر • فالكلمات بصورة مبدئية تعطى شئنا لا نعطيه الحقائق المذكورة أو الوقائع الجارية في حياتنا اليومية • وهذه ملاحظة هامة في صميم فكرتنا النقدية •

ويتبع ذلك أن نقول عن الخيال انه عنصر مشترك في كل من الصناعتين • ولا يسكن أن نقصر بعد ذلك عنصر الخيال على العمل الشعري ، والا فنحن بهذه الصورة نتجاهل تدخل الواقع في كل من الصناعتين أيضا خلال بعض العصور الأدبية فالشعر الذي كان يجرى استعماله في الرسائل الأدبية والشعر الذي كان يعنى بتصوير العادات اليومية في عصور الانحطاط والشعر الذي صيغ فيه قواعد النحو وعلوم التاريخ والجغرافيا والأذكار والأدعية •• كل أولئك قد تدخل فيه العنصر الواقعي بصورة قوية ويستحيل بالتالي أن نغفلها عندما نحاول توزيع العناصر والمقومات الفنية على الصناعات الأدبية • وهكذا نرى أن الشعر والنثر قد خضعنا لمقاييس الخيال كما خضعنا لمقاييس الواقع وأن الاقتصار على اشباع الفنون الشعرية بالعنصر الخيالي لم يكن بالضرورة الصناعية أو بطبيعة العمل وانما كان بوحي من المزاج الأدبي عند المختصين في الابداع والاخراج •

والخطأ في دراسة هذه المشكلة عند القدماء انما جاء من أمرين • الأول هو أنهم لم يتساءلوا عن السر الذي جعل الأدباء ينتجهون اتجاهها يكاد يكون فطريا الى صناعة الشعر فيختصونها بالخيالات • والثاني هو أنهم لم يراعوا حقيقة الكلمة في حد ذاتها من حيث هي مثير لطائفة من المعاني • والنتيجة الطبيعية لذلك كله هو أن الشعر ظل مجهول الباطن خفي الأسرار من هذه الناحية على الأقل • وقد تواضعنا فيما بيننا على أن ندع الأمور المبحوثة جانبا حتى لا نشغل نيران الفتن النقدية من جديد • ولكن هيهات أن ينقل باب مثل هذا الباب

الخطر في الحياة الأدبية خصوصا ونحن ندعو الى حركة تأتني على بحث الصناعة الشعرية من جميع الوجوه ونحاول تفسير كل جانب فيه بالطريقة التي تنمشي مع اتجاهنا النقدي . ولسنا في حاجة أن نذكر القارئ بما جاء على ألسنة النقاد القدماء من أن الشعر يحسن بالكذب ويجود بالتحريف في الوقائع . فقد تكررت هذه العبارة في أغلب الكتب النقدية وإن لم تفهم فهما مناسبا . إذ أنها تؤخذ في مجموعها للتعبير عن حاله يحسن بها الشاعر وليبيان وجهة النظر الفنية . لأن الكذب في حد ذاته لا يكون دالا في العادة عما يريد أن ينزع اليه الشاعر . وقد يمكن أن تتجاوز عما تعنيه هذه العبارة بأن تفهم الكذب على صنوفه أو على معناه الاجمالي في الخروج عن الحقيقة وعدم التقيد بالحرفية الماثلة .

فها هنا - أي من هذه النقطة - نستطيع أن نبين مظهر الاختلاف ووجهه المتنافر بين كل من الأدب الخالص والعلوم الأخرى . لأن اللغة كما تعلم أما أن تكون معبرة عن انفعالات أو أن تكون دالة على تصورات ومخبرة عن وقائع . ولا يمكن أن تتصور بحال من الأحوال أن الدلالة عن التصورات والأخبار بالوقائع هي العمل الأساسي الذي بناط بالأديب : ومن ثم فهو منحصر بالضرورة في المجال الأول وهو مجال التعبير عن الانفعالات . ونلاحظ بعد ذلك أن التعبير الأخير يتسم عادة بالغموض ويميل الى التورية وينفر من التحديد . وتلك هي طبيعة العمل الفني الذي يخالف ما نراه في حالات الدلالة التصورية والأخبار الواقعي من الدقة والتفصيل والاجتزاء .

وفد ظن الناس لكثرة ما قيل عن حساسية الأديب وعن رقيه الشعوري أنه أكثر امنيازا في درجة الانسانية من سواه ، وأنه أرفع من البشر الآخرين بحق ما يبدو عليه من رهافة ورقة ولطف . ولكن الواقع بخلاف ذلك فيما أرى لأن التعبير الانفعالي يقتصر على الحيوان

عندما لا يجد سبيلا الى غير هذا التعبير من ألوان التعابير • فأصوات الحيوانات داخلية ضمن حالات التعبير الانفعالي الخالص • ومن المشاهد أن الوحوش والطيور والعجماوات لا تصدر أصواتها الا تعبيرا عن الألم والخوف والرغبة والغضب والانزعاج • وعندما يهاجم الصيادون طيوراً من أى نوع فإنها تصرخ للدلالة على أنها تخاف • وهذا حسبها. أو هو قصارى ما تستطيعه من التعبير • ولا يجوز ان نستمع الى صوتها بحسبانها معبرا عن معرفتها بوجود الصيادين الذين يهاجمونها • فهي اذا صرخت قائما تقول : اننى أخاف ولا يمكن أن يكون معنى كلامها : أننى أرى انسانا يطاردنى •

وكما يتنصف التعبير الانفعالي عند الحيوان بالغموض نجد الأدب الخالص مصابا بنفس الداء ، ولذلك نحس بأن الأدب قرين الغموض وأنه من الصعب أن نخلو فنون التعبير الانفعالي من هذا العيب • لا نعطي قيمة جمالية لأصوات الحيوان الا لأن نغماته خالية من الدلالة ولأن معانيه خافية علينا • فماذا يكون الحال لو أنت استمعت الى صوت الببل الشاجى فعرفت أنه يقول بفكرة فلسفية أو ينادى ببسبداً سياسى ؟ • ولو أنك تأملت صوت امرأة وهى تبكى لوجدت فيه لذة وجمالا • بيد أن اللذة تضيع والجمال يغيب تبعاً لكوننا عالمين بمضمون الصرخات •

ولكن فارقا دقيقا بين العمل الأدبى الخالص والتعبير الانفعالي عند الحيوان ينبغى أن نلاحظه فى هذا المقام • فهذا الأخير يمضى عادة من غير اتجاه معين يهدف اليه أو بفكرة خاصة يرمى اليها ويقتصر الانفعالي فتصاحبه جهة ويسايره ظل ويكون للألفاظ التى يدرجها فى مقطوعاته فكرة عامة تحيط بها واطار موحد من الفهم والتصور • على الابرار الصوتى الخالى من المفهوم : أما الأديب فى تعبيره ولا يستطيع الحيوان أن يصل الى هذه الدرجة من الارتقاء فى التعبير الموجه • ولعلنا نستطيع أن ننسى ظهور الآداب فى فجر الحضارات

وارتقاءها دون العلوم عن طريق النظر في هذه الطبيعة أو في هذه
الدورة المرقوبة عند تاريخ المديتات *

وقد نرى الإنسان في تعبيره اللغوي إلى درجة أرفع بكثير من
بلت المربية الحيوانية البسيطة • ولا ندرى ما إذا كان سيأتي ذلك
اليوم الذى تترقى فيه ملكة الحيوان في المخاطبة والتعبير إلى حالة
نسبية بهذه الحالة الإنسانية • ولكننا نعلم تماما أن الإنسان مضطر
من أجل الفن إلى الارتداد قليلا ومحاكاة الحيوان • أعنى أن الإنسان
الأديب ملزم بأن يتخذ أسلوب الحيوانات في الدلالة عما يمكنه من
المساعر • ولذلك نحس بأن الأدب أميل إلى الغموض منه إلى الإفصاح
بخلاف الثقافات والمعارف الأخرى • وهى ضرورة من الضرورات
التي يغلب على الأدب اتباعها لما تشييعه في العمل من الجمال
ولما تسبغه من روعة • وهناك سبب آخر وهو أن الإنسان يسأم
من كثرة الوضوح والترديد العادى للكلمات فيجنىح إلى الإبهام
ويلوذ بالمجهولان حيث ترتوى الروح من الخفاء والصمت والسرية •
وهناك سبب ثالث ، وهو أهم من السببين الأولين ، وأعنى به أن الأدب
أكثر تعبيراً عن الانفعال منه عن أى شئ آخر • وغالبا ما تقاس الأعمال
الأدبية بمقدار الانفعالات التي تحويها • وتلك هى خاصية اللغة
الحيوانية في الأداء الصوتي •

وهذه النقطة الهامة هى التي نركز عليها في نظريتنا عن الخصال
كعنصر من عناصر العمل الشعري • وقد اتضح لنا الآن أننا بازاء نوعين
من التعبير : نوع أدبي وهو الذى يحاول التعبير عن الانفعالات ،
ونوع علمي وهو الذى بتجشم التعبير الدقيق عن الحقائق المفصلة
والوقائع الجزئية والأصوات الجارية • ولا يهم التعبير الانفعالي أن
يتصف بالوضوح لأنه لم يوجد من أجل أن يكون كذلك • وعكس
ذلك هو الصحيح بالنسبة إلى التعبير العلمى حيث ينبغي للكاتب أن

يتحرى أشياء واقعية صحيحة وأن يكون عمله مفهوما سليما واضحا •
ومن هنا يجد الخيال مجالا كبيرا للتدخل في الأدب خصوصا اذا كان
مفهوما لدى الأديب المبدع على نحو ما عرفناه نحن أو على نحو
ما نعتقد فيه (راجع ما كتبناه في رأينا عن الأدب بمقال ما هو الأدب) •
أما وقد اختلط مفهوم الأدب في العصور الماضية ولم يستطع السابقون
من النقاد أن يدركوا معنى الأدب في وضع مستقيم ، فقد اضطروا الى
أن يعتبروا الشعر وحده أدبا يقصرون عواطفهم عليه ويستخدمون
النثر ، في مقابل ذلك ، استخدما عليا عاديا يفقده رونقه ويفسد ما فيه
من روح لا تقل عن روح الشعر ذاته في الجمال والطرب اذا فهمناه على
وجهه الصحيح (في القصة والمسرحية مثلا) •

فاذا تدخل الخيال في العمل الأدبي البحت فانما يفعل ذلك من
جانب ما يأتيه من المعاني التي يتصور بها مجموعة الانفعالات •
ويحاول بعد ذلك أن يضع أو بتكر كل ما من شأنه أن ينقل ذلك
الانفعال بطريقة شعورية الى نفسية القارئ • مثل ذلك حينما أسعى
لادخال السرور على نفس القراء • فأننى أحكى مجموعة من الحوادث
الملفقة تليقا يثير الضحك أو يبعث على الفرح • ولا يهمنى حينئذ
أن أصدق فيما أقول لأننى لم أبغ الصدق مبدئيا وانما أردت شيئا
آخر غير الصدق • فبحسب الفكرة الموجهة يعمل الأديب وفي حدود
الأخلاق •

ومن ذلك نرى أنه لا فارق بين الشعر والنثر من ناحية الكلمات
ذلك فلا ينتقى من الأصول ما يليق ولا يراعى من السنن ما يمانى
المعنى العام يخلق عناصر فنه • وليكن في هذه الحالة مضحيا بغير
التي تستعمل ما دامت هذه الكلمات تملك في حد ذاتها طبيعة الاثارة
الصورية • بل لا فارق أيضا من ناحية الأداء الجمالى ما دام من الممكن
أن يجعل الانسان أسلوبه جميلا في كلا الأمرين • فالجمال الفنى يتوفر

أحيانا فى الكتابات المتعلقة بالمسائل العلمية والفكرية الخالصة •
واذا كان ثمة فارق بين الشعر والنثر فانما يأتى ذلك من طبيعة التعبير
الانفعالى الذى يحتاج الى ضابط التعبير العلمى الذى يملك من
الضوابط ما يكفيه •

لاحظنا أن التعبير العلمى مكتف بالروابط الواقعية مشغل
بالضوابط الخاصة بالمعرفة فهو لا يستطيع بطبيعة مهنته أن يتخلى عن
الأشياء الخارجية التى تكون موضوعا له أما التعبير الانفعالى فقد
خلا من كل هذه الروابط والضوابط بحكم طبيعته أيضا • فكانت
النتيجة أنه سعى من أجل أن تكون له أوضاع وقيود • ولما كان من
المستحيل أن تأتى له هذه الضوابط من ناحية الموضوع جعل همه
فى أن تتوفر له من الجانب الشكلى •

فالتعبير الانفعالى الذى خرج على قيود المعرفة تورط فى قيود
المظهر والشكل وهى عادة أخف وطأة من القيود الأولى أو هى فى
بعض الأحيان تكون فى متناول يد الانسان • أما قيود الواقع النظريات
والمعارف فقلما يتسنى للانسان أن يحصل عليها الا بمجهود وعمل
كبيرين •

ولهذا السبب وحده شاهدنا العناية بالتعريف فى رواية الأساطير
والقصص الشعرية يزيد عما هو مألوف فى فنون الأدب الأخرى •
وليس ذلك نتيجة من نتائج الصناعة الشعرية وانما هو نفسه المبرر
الوحيد لحصول هذه الظاهرة فى الشعر • فمن الملاحظ اذن أن ثمة
رابطة قوية جدا بين استعمال الأوزان وبين الجنوح الى الخيال فى
الشعر • ولا يمكن تفسيرها على أساس القول بأن الشعراء قد
وجدوا الشعر مثقلا بالقيود فاحبوا تخليصه من عناصر فنية أخرى
كانت قيد عند الرواية بالوقائع الصحيحة وكنحري الدقة فى التعبير
والصدق فى الأخبار •

وبعبارة أخرى نستطيع القول بأنه لما كان الشعر ناجيا عن حاجة طبيعية في الانسان من أجل تزويده ببادئة فنية ومن أجل نريد الأصوات المتقاربة في النغم ، أحس الانسان بأنه في الوقت الذي سيضع فيه قيودا لهذا الشعر سيفقده غير قليل من مميزات العسل الفني الى نوافر مع السرحه والانطلاق . فاعتاد من أجل ذلك أن يجنح في الشعر الى الخيال كيما يخفف من قبود الصناعة . فالنسر كمادة غنائية يحلو مع التهويم والتحليق ويجمل بالتخيل والابداع . هذا أولا ، وثانيا لما كان الشعر حاويا على قيود صناعية وجد الشاعر رغبة في أن يعوض الشعر هذا الوجه من النقص بأن يزوده بحاف ربحه وبضمن له الخلاص من قبود أخرى .

ونريد أن نقول بعد ذلك شيئا آخر وهو أن الشاعر الذي يحس رغبة في أن يكون هو نفسه صاحب الموضوع الذي ينظم فيه والمعاني التي يجلبها الى جانب الألفاظ التي يخلقها خلقا تبعا للمناسبة ، لا يمكن أن برضى بحال من الأحوال أن يتخذ من الوقائع الجارية حواليه مادة لعمل من أعماله الفنية . أعني أنه يريد أن يكون صاحب الأسلوب وصاحب المعنى في وقت واحد . فلا ينتظر منه ، والأمر كذلك ، أن يخضع لموضوع مملئ عليه املاء ومقدما اليه من الغير . وحينئذ تراه يشطح شطحة تغنيه عن استجداء الوقائع من حواليه وانتظار المادة من عالم الحقيقة ، فدنيا الخيال هي المجال الحيوي بالنسبة الى الأديب الذي يريد أن يأتي بالمعنى واللفظ جميعا في عمله الفني ولا يعول على الظروف في الاتيان بالموضوعات الفنية . ليس هذا فحسب وانما نلاحظ أنه من الصعب عليك تحوير القصص الواقعية بحيث تؤدي غرضك بالذات . أما الخيال فحسبك أن تمد يدك مرة أو مرتين كيما تصل الى الشيء الذي يعبر عن أفكارك الخاصة . فاذا كان الشعر معتمدا على الخيال دائما فانما يضمن له

دلت أصابعه للهدف وحسن بكييفه للسوسوع ومسايريه للغرض
الأساسى الذى يبغى الشاعر تحقيقه • فمن شأن الخيال اذن أن يعطى
ماده مرنة للشاعر كيما يصوغها على النحو الذى يشاء من أجل التعبير
عن الموضوع المقصود • ومن هذا كله نرى أن الشاعر الخيالى
فادر على اسخدام الرموز بصورة أبرع بكثير من تلك التى تتاح
للشاعر الواقعى ان صح أن الشاعر يكون وأقعى • والرمزية فى الشعر
انما هى نوع من التجلية لهذه الحقيقة أو هى نوع من ابراز المضمون
الأصلى فى فكرتنا النقدية بخصوص الشعر والخيال • وتستطيع أن
نمد يدك الى أى ديوان من دواوين الشعر القديم والحديث لتجد مجالا
لتأييد هذه النظرية بالنص الشعرى ولنعرف أن الشعراء قد أخذوا
بهذه المسألة دائما خصوصا اذا أرادوا التعويض ولم يملكوا القدرة
على البوح •

وقد يعترض القارئ على كلامنا هذا بأن التصوير فن من
فنون الشعر الأساسية ولا عماد له غير الواقع المشاهد أو الحوادث
المرئى • فالشاعر يرسم بريشته خطوط منظر فى الطريق ويؤلف
مقطوعات تجسم الطبيعة فى أوضاعها المختلفة • أو هو يحاول فى شعره
أن يعطينا نماذج كلامية تشاكل النماذج الماثلة فى نطاق الكون •
ويندر من بين الشعراء من لم يحاول التصوير لمشاهد الطبيعة ولم يسع
من أجل أن ينقل الى تعبيرات اللغة مظاهر العيش • وابن الرومى لم
يكسب شهرته فى الأدب ولم يصل الى ما وصل اليه من تقديرات
النقاد الا بفضل هذه الملكة فيه •

ولكن حتى فى هذه الحالة التى يكتفى فيها الشاعر بالنقل
والتصوير نجد بذورا خيالية واضحة • وكل ما فى الأمر هو أن تدخل
الخيال فى هذه المرة يكون بأسلوب مغاير ، وعلى نحو مختلف • فمن
الشعراء من يكتفى بالوقائع شأن الآلة المصورة • ومنهم من يقحم من

لدنه ما يكمل الصورة المائلة * ومنهم من يحذف أشياء الصناعة اذا ما ذكرت بحذافيرها * * وهكذا * * ولكن المهم فى هذا كله أمران : أولهما أن المخيلة تعمل فى صناعة كل هؤلاء الشعراء ولو كان من النوع الذى يهتم بالتصوير الحرفى * فقد يبدو لأول وهلة أن الشاعر الذى يصور منظرا من المناظر بغير أن يتصرف فيه محروم من العنصر الخيالى فى عمله * ولكن الواقع بخلاف ذلك الآن عملية التصوير ، ولو كانت فى أحط أشكالها ، تحتاج الى الخيال بالضرورة لمجرد تصور الصورة * وتحتاج اليه مرة ثانية عند التعبير فى شكل أدبى عن هذه الصورة * والمملكة المصورة الواعية هى التى تلتقط الجزئيات وتفطن الى منطق تكوينها التفصيلى *

ويلاحظ كذلك أن تعبيرا أيا يكن أمره انما يؤدي فى كلمات * وهذه الكلمات لبست هى بعينها المنظر الخارجى المراد تصويره ، ولكنك تجد فيها صورة المنظر الخارجى اذا تأملتها * فهى تستجمع كل العناصر التى يتكون منها المنظر الخارجى بطريقة مصغرة * وهكذا يتركز المنظر الخارجى فى مجموعة من الكلمات التى تخلق عالما خاصا وتشيع فى الجو تصاوير من شأنها أن تجرّك الى الواقع الملتقط ، فمهما حاول الشاعر تقييد المنظر الخارجى وتسجيله حرفا بحرف ونقطة بنقطة فستضيع عليه الكلمات كل هذا المجهود وستذوب المعانى الخاصة بالكلمات فى بوتقة الصورة الاجمالية التى تكونها المقطوعة لتخرج بعد ذلك طبعة أخرى من ذلك المنظر الخارجى * وأثر الخيال هنا ظاهر فى عملية الانتقال بالصورة الى كلمات وعملية الرجوع ثانيا الى صورة بناء على ما تولده الكلمات فى النفس من تصاوير * ثم أنه من الضرورى أيضا أن يعتمد الشاعر على التشبيه والتمثيل بدقة أكثر من أجل تقريب المناظر التى يراها محسوسة ملموسة * فهو يريد أن يستعوض عن الواقع الخارجى بصورة ذهنية ،

ولا . وهو في سبيله الى هذا الغرض ، أن يكون دقيقا غابة الدقة
في انتقائه للنصاوير التي يسندل بها مشاهد العيون *

فالخيال هو الملاذ الذي نلجأ اليه في فراءتنا الأدبييه لنجد فيه
رحبدا نستبدله بالعملة النى تأنى في ثايا الكلمات ، وكأننا هو التى،
الوحيد التاب الذى نرتد اليه كلما أعوزنا الاحتفاظ بالصورة
الأدبيه على نحو من الأنحاء . فالمنظر الخارجى الذى نحب الاحتفاظ
به والابقاء عليه لا يسكن أن يبقى الا محنطا أو محفوظا في وعاء من
الكلمات . وما من ملكة في النفس الانسانية تستطيع أن تعيد الحياه
الى هذا الجسد المحنط غير المخيلة . ولذلك يحاول الشاعر أن
يحفظ بالمنظر على هيئة تصاوير تشاييه وأخيلة حتى يضمن قدره
سواه على فهمه ومتابعته *

تأمل أى أبيات من الشعر وافتح أى ديوان من الدواوين فستجد
عنصر الخيال هو العامل المشترك في كل قصيدة تصويريه . . لسبب
سبب وهو أن الخيال يمدنا بالرموز والاستعارات التى نكون بها
الهيكل العام المصغر للمنظر الخارجى . فاذا أخذنا رمزا على رمز
وبنينا استعارة فوق استعارة وجدنا نفس البناء وقد عاد أمام ناظرينا
متمثلا *

الك مثلا هذه الأبيات من ديوان الحماسة :

| | |
|-------------------------|------------------------|
| منيت بزمردة كالعصا | الص واخبت من كنش |
| تحب النساء وتابى الرجال | وتمشى مع الاخبت الأطيش |
| لها وجه قرد اذا ازينت | ولو كبيض القطا الأبرش |
| وندى يجول على نحرها | كقربة ذى الشلة المغطش |
| لها ركب مثل ظلف الفزال | أشد اصفرارا من المشمش |
| وفخندان بينهما نفنف | يجيز المحامل لم تخدش |

وساق مخلخلها حمشه كساق الجرادة أو أحمش كان الثآليل في وجهها اذا سفرت بدد المكمش

ففى هذه الآيات يحاول أبو عبيدة وصف امرأة • هى امرأة لها صفات الرجال وتتميز بالتحافة واللصوصية ولا بصاحب غير الأشرار • واذا تزينت كان لها وجه القرد وكان جسمها مليئا بالبقع التى تنسأ عن البرش • وانها انداء كالقربة المحيطة بوسطها وركبها أشبه بظلف الغزال وسبل لونها الى الاصفرار • • وبين فخذيهما هود بر منها البعبر المحمل بغير أن يلامس الجدران • ويبدو سيفانها من قرب القدم عجفاء كسيفان الجرادة • وأما الثآليل فى وجهها فأشبه بالحصرم المنشور •

هذه صورته لامرأة فبيحة أراد الشاعر أن ينفلها الى سواه • ولذلك عمد الى التصاوير والمساويه والأخيلة كيما تكون عونته على اعطاء الصور • فالخيال هنا هو وسيلة الشاعر لنقل الصورة ولو لم ينحرف عن الواقع قد أنسله • والمخيلة عند الشاعر وقارئة هى الوسيلة الوحيدة لنقل الصورة • • ولذلك ينظر القارئ الى القصيدة كما لو كان ينظر الى لوحة فنية • تست صورة ذهنية تمثلها الشاعر وحاول بعد ذلك أن ينقلها بواسطة الكلمات • • فهى تراكيبها على هذا النحو جزئية جزئية ونثرها فى ارجاء اللوحة مفضوعة نعيد الى مخيله قارئها نفس الصورة وقد استحالت الى عمل فنى •

ولا يفف الأمر بالخيال عند هذا الحد وانما يمضى فى سبيله من صناعة الشاعر الى درجة أكثر من كل ما تقدم فى الأهمية والخطورة • فالشاعر المستاز لا ينسج حول قارئه القيود ولا يعرض علمه التزامات معينة • • بل يعمل من جانبه بقدر ما يستطيع حتى يدع المجال أمال خيال قارئه وترك له الفرصة كيما يتقدم بنفسه لبناء التركيب • وهنا نجد أنفسنا بازاء عنصر حمالى آخر فى الشعر لا يأتى الا من جراء

ما يحدثه التخيل • اذ يعتمد الشاعر أحيانا الى عدم ذكر كل شيء فيما يتعلق بعناصر عمله الفني وانما يشير بكلماته ولفنتاته الى مجال بالذات يستكمله القارئ بخياله وبقدر ما يمتاز الشاعر في صناعته الغنية بسمح لخيال قارئه باستكمال الفراغات • لأن ما يستكمله القارئ بخياله يتبر بهجته ويكبر في خاطره عما لو ذكره الشاعر بنفسه حرفيا • فالكلمات من شأنها أن تحدد الصورة وأن تقيد خيالك في تشكيل الحادثة المروية • أما الفراغات التي يتركها الشاعر من أجل أن يستكملها القارئ بخياله فلها أعظم الأثر في تكوين الهالة الشعورية التي تحيط بالعمل الفني • وبذلك تحكم على عنصر الامكان في التعبير بأنه يلعب دورا خطرا تبعا لما بنه الخيال — على طريقه — من عناصر التجميل ومقومات التحلية • وأغلب الشعر الممتاز انما كان كذلك بفضل شيء واحد هو أنه ترك مجالا لخيال القارئ كيما يعمل وكيما يستكمل بنفسه جو القصيدة فالأشياء التي تتصورها ولا نستطيع أن نجزم بأنها على هذا النحو أو داك ، تجمل في عيوننا عن الأشياء التي لا يكون هنالك مجال للتخمين في هيئتها • أو بعبارة أخرى لا يتطلع الانسان الى ما يراه بالعين قدر تطلعه الى ما يدخل في دائرة التصورات • وكل حرفية في العمل الأدبي هي منافاة للجمال • وألد أعداء الفن الصحيح هو ذكر الحوادث أو وضع المشكلات في يسر ووضوح •

الأدب : مبناه ومعناه

● الأدب : مبناه ومعناه

حاولنا في المقالات الثلاثة الماضية أن نبرز قيمة المعنى في الأدب كفن تعبيرى وقد شعرنا بضرورة هذا العمل من جانبنا في أول الأمر من أجل التجاهل الشنيع الذى اسلم به أدبنا لحقيقة المعنى من كل الأجيال الفاتئة بلا استثناء • وها نحن اليوم نرى أنفسنا محسطين بأنواع من الآداب التى لا نعرف خطورة المعنى فى التعبير الأدبى ولا تعطى له قيمة وإنما تحصر نفسها فى دائره التردد اللفظ والتجبل فى الكلمات التى يتركب منها عملهم • ولبنهم اذ عنوا بالقالب اللفظى حاولوا أن يبدعوا شيئاً ذا قيمه فى هذا الباب • ادأنا — على الرغم مما ننشاهده من عنايتهم بهذا الجانب — لا نستطيع أن نسجل لهم أنه عناية بالصورة الأدبية أى بالمبنى التكويسى والقالب الخارجى •

ذلك لأن المبنى والمعنى مرتبطان أنسد الارتباط فى الأعمال الأدبية ويستحيل أن يرتفى أحدهما بغير أن يرتفى الآخر فى العمل الواحد • والعناية بالأسلوب هى فى الوقت نفسه عناية بالفكرة • فادا كنت قد قدمت للأصول النظرية بهذا الاتجاه الدراسى للمعنى الأدبى فليس ذلك لأننى أريد أن أدفع الأدباء الى الاهتمام بالمعنى خصوصاً وانما لأننى أجد نقصاً ظاهراً فى العناية بالمعنى فى أدبنا العربى • وأحس بأن هذا النقص نفسه هو السبب فى تأخير آدابنا وفى عدم ارتقائنا وتقدمها من ناحية الشكل والهيكل الفنى • فأنا أريد بهذا البدء فى تأكيد أهمية المعنى أن أجر الأدباء الى النظر فى مسألة المعنى وأن

أثبت لهم خطر الفكرة القائلة بأن العناية بالمعنى من شأنها أن تفسد على صاحبها أسلوبه الكابى أو الشعرى • والذى لاشك فيه أن الأديب الذى يسطر المعنى التافه لا يضيع من الوقت مثل ما يضيعه الأديب المفكر • فهذه الحقيقة سن شأنها أن تدلك على مقدار العناية والتجويد الذى يبذله الأديب صاحب المعنى القوى •

والجمال الذى بقرن بالأسلوب المعبر عن المعنى القوى البارز أدل على عبقرية الأديب ومقدرته الفنية من الجمال المقترن بالكلام المرسل • وذلك لأن القيود والضرورات التى يلتزمها الأديب المفكر عند تسطير مساعره أكثر جدا من تلك التى تواجه الأديب العات بالألفاظ ، وتول الفكرة العسيقة والمعنى القوى على الصعوبة التى اقترن بعملية التعبير • أما الكلمات المرسلة ارسالا فمن شأنها أن تأخذ معنى بحكم أنها كلمات لغوية فحسب تنم عن شئ وتقابل موجودات معينة فى خارج الذهن • فالأسلوب الذى ترص فيه الكلمات الحلوة المعسولة بغير رابطة فكرية موحدة تستمد معناها من اللفظة المفردة التى ننجر مع غيرها وتشير الى فكرة لغوية خالصة • أما انسياق الأسلوب ذى المعنى القوى البارز فمن شأنه أن يشعرك بالبعد عن اللغة بقدر الامكان • والبعد عن المعنى اللغوى هو أهم عمل يقوم به الأديب • فبقدر ما أشعرك عند الكلام معك بالشئ ذاته الذى أريده خاليا من مسمياته اللغوية التى أعبر بها أكون قد حققت العمل الفنى بأدق مفهوماته ولذلك قلت عن المعنى الأدبى فى نهاية مقال سابق أنه حالة أو شعور • ولما كان الأمر كذلك ، لم تعد الكلمات والمعانى سوى محضرات أو مهيئات تنسى بمجرد التحقق من الحالة والوصول الى الشعور • أعنى أن مرتبة الاحساس الفنى تكون فى العادة خالية من مقومات العمل الأدبى وأدواته • ولذلك كثيرا ما لا تدرك سر الجمال فى العمل الفنى وكثيرا ما تحار : أنت

أعجبت بالعمل الذى تقرأه من جراء ألفاظه الجميلة أم بسبب معانيه
الحلوة ؟

أمسك كتابا من الكتب الأدبية التى أعجبتك ، سواء كان قصة
أو ديوانا أو مجموعة مقالات ، وابحث فى نفسك بالضبط عما كان
سببا فى احداث النشوة فى نفسك وما أدى الى طربك وانبساطك .
فلن تجد عنصرا واحدا قائما فى ذهنك ولن تعثر على شئ واضح
المعالم بين القسيمان . وأنا أدعوك مخلصا ووانقا فى الوقت نفسه
الى أن تشك فى العمل الأدبى عندما تقف على الأسباب اللفظية
أو المعنوية البارزة التى أعجبتك - كفارىء - فى كتاب ما (١) .

وأقول كفارىء لأن ما يرجوه الانسان العادى من فراءه العمل
الأدبى شئ آخر غير التحليل والتفسير والوزن . فهو يقرأ الأدب
وحسبه من القراءة الأدبية ما تحدثها فى نفسه من المتعة وما تتركه فى

(١) لاحظ ما أعنيه بالكتب الأدبية ، فهى شئ آخر عن كتب علم الأدب .
فيكون الكتب الأدبية هى: نفسها الكتب الأدبية الفقيه كما يقول الناس خطأ .
اد لا داعى وأما بذكر الأدب الحالى أن تعرفه كمن كيمى نمر بينه وبين علوم الأدب
أو مباحث النقد . فالأدب هو فن الآداب أما علم الأدب فهى المباحث المتصلة بالآداب
من الناحية المعنوية ومن الجانب القدى ونحن نقرر هذا ها هنا على الرغم مما
يقوله الدكتور مندور من أن المقد ليس علما (ص ٢ المقد المنهجي عند العرب) .
فالحق أنه كذلك والا فما الفارق بينه وبين الإصاح الأدبى الحالى . وإذا راجعت
هذه الحميه فيما كرماء فى الفصل السابق من ما هو الأدب لأدركت المسألة فى شئ
من الوضوح . بل أكثر من هذا نجد فى كلام الدكتور مندور نفسه (فى ص ٧ ، ٨
من كتاب النقد المسجى) ما يؤيد هذه الحقيقة عندما يحاول أن يثبت أن كلام
العرب القدماء فى التعبير عن مشاعرهم بالنسبة الى الأعمال التى كان يدعوا حيال
الشعراء فى العصور الجاهلية لم يكن بعدا دافعى المصون . وسردا فى أمثاله - حين أرلما
أن كلماتهم لم يكن يؤيدها مذهب واضح وثانيهما أنه كان يعورها دائما التعليل
المفصل . وهذا الجزء الثانى كما قال الدكتور مندور لا يستطيعه الا تفكير يكون وكل
تعليل لابد من استناده الى مبادئ عامة والفرد لم يكونوا قد وضعوا بعد شيئا من
مبادئ العلوم اللغوية المختلفة التى لم تدون الا فى العصر العباسى . ومن الواضح
أن الاتجاه الى التعليل حليق بذاته أن يسوق - حتى فى النقد الدوقى - الى المميز
والتقدير والمراجعة والحديد ، ليصبح احساسا أداة مشروعة للمعرفة . مع أى شئ
يتكلم الدكتور ها هنا ان لم يكن يتكلم عن علم قائم بذاته محدد السمات ظاهر المهمات ؟

قلبه من الأثر وما تتسبب له فيه من المذة والنشوة • فالقارىء عادة ينسى عناصر العمل الأدبى ويستبفى لنفسه الشعور الناجم عن القراءة • وذلك سفق مع نظريتنا فى المعنى اتفاقا كاملا • ففى الحالة التى يعنى فيها الأديب بسعناه تراه يكثير فى التشبيهات ويزيد من الأمثلة ويوضح بالرمز يلفت الذهن عن طريق الاستعارات ويحرك الفكر بواسطة رص الكلسان . ولذلك يكون المعنى فى العادة بسيطا الى حد أن يصعب عليك الاحتفاظ به فى عقاك عند الاستشعار أو فى عملية التدوفى •

لنأخذ مثلا هذه القصيدة : ليلة فى المحيط

لفكتور هوجو :

يا الهى ! كم من البحارة وكم من الضباط ،
الذين قاموا فرحين بسفريات طويلة ،
قد غابوا عن الأنظار فى هذا الأفق الحزين
وكم منهم اختفوا •• أيها القدر العاتى المنحوس
فى بحر بلا فلاح وفى ليل بلا قمر
وانقبروا الا الأبد تحت سطح المحيط الأعمى

كم من الملاحين قد ماتوا مع سفنهم
فأنهت ربح أعمارهم السريعة كل الصفحات
وبنفخة واحدة بعثرتهم فوق الأمواج
ولن يعرف أحد ما سيجرى لهم فى الهوة الهاوية •
إذا حمات كل موجة عابرة غنيمة المعركة
فأمسكت أحداها بالسفينة وأمسكت الأخرى بالملاحين •
ولا يدري أحد شيئا عن مصيرك أيتها الرؤوس الضائعة •

فعندما تندرجين خلال الأراضى الممتدة المظلمة
وتتخبط جباهك الميتة بأحجار القاع المجهولة .
يكون الآباء المسنون الذين لم يملكوا غير حلم واحد
قد مانوا على شاطئ القبور وهم دائما في انتظار .
أولئك الذين لم يعودوا .

كان يأنى ذكركم أحيانا خلال السهرات
وكانت الجماعات الفرحة المتكاثرة حول المراسى التى علاها
الصدأ

تفحم أسماءكم أيضا فى بعض الأحيان مفطاة بالظل
بين الضحكات وأقصص المغامرات ومقطوعات الغناء المعتادة
وبين القبل التى اقتطعوها من ذكر وجوهكم المليحة
بينما تكونون أنتم نائمين وسط الطحالب الخضراء .

ويتساءل الناس : أين هم ؟ اليسوا ملوكا فى بعض الجرائر ؟
أهجرونا الى الشواطئ الخصبة ؟
فيضييع الجسم فى المساء والاسم فى الذاكرة
ويلقى الزمن ، الذى يجيل الظل الى حلقة دامسة ،
على ظلام المحيط ظلام النسيان .

وسريعا ما تختفى أشباحكم من عيون الجميع
ولم لا ؟ اليس لأحدهم قارب له لآخر محرائه ؟
اللهم ألا أراكم بجباههن الناصعة وقد أجهذهن الانتظار
فانهن يتكلمن عنكم مرة أخرى فى الليالى العاصفة

ويحركن بذلك الرماد في بيوتهن وفي قلوبهن .

وعندما أقفل الرمش في النهاية جفونه
لم يعد يذكر أسماءهم منه شيء حتى الحجر الضئيل
في داخل المقبرة التي يرتد فيها الصدى
ولا الصبار الأخضر الذي تسقط أوراقه في الخريف
بل ولا الأغنية الرتيبة الساذجة
التي يرددونها الشحاذ عند زاوية الجسر .

أين هم أولئك البحارة الذين أظلمت عليهم الليالي الحالكة
أيتها الأمواج . . كم لك من أقاصيص محزنة .
انك على عمقك تخشين الأمهات الراكعة
فتروين أقاصيصك وأنت منصرفة مع الجزر
وتلك ما تعنيه أصواتك البائسة .
عندما تأتين نحونا في هدأة الليل .

فهذه القصيدة الخالدة لفكتور هوجو لا تحتوى على معنى
غريب ولا تحتشد بها المعاني وإنما هي كلها تدور حول فكرة واحدة .
فاذا ما قرأتها بلغة الشعور الذي يرجو الشاعر أن يحدثه في نفسك
وغفلت بالتالي من الألفاظ والمعاني على السواء . انه لا يتبقى في
شيء من عناصر التعبير عقب الانتهاء من قراءتها . « والشعر
الحق — كما يقول الأستاذ العقاد (١) — هو الذي تنشره فلا يصل

(١) ص ٢٥ - ٢٦ من كتاب شعراء مصر .

فى تأثيره وجماله الى ربع ما كان عليه وهو منظوم ، لأن المسألة ليست مسألة معانى ترد هنا وهناك بل روح فنية تسرى فى الشعور وتكسبه احساسا لا يتأتى الا اذا وصل على نحو معين » • وهذا هو ما نرجو أن نرتفع بأدبنا العربى الى مستواه • نريد أن نجعل من المعنى واللفظ وسائل لتحضير حالة معينة بالنفس واعداد شعور معين فى الفؤاد •

ولو نظرت فى قصيدة هوجو فستجدها بسيطة عادية جدا فى ألفاظها ومعانيها • ولكنك بمجرد قراءتها تجعلك فى حالة خاصة من الحالات التى تلم بالنفس ساعات التأثير العميق • فهذا وحده الدليل على أن الشاعر قد خدم معناه الخدمة الحققة وأعد ألفاظه الاعداد الصحيح • ان الشعر لا يكون بالتهاويل والزخارف بقدر ما يكون بالجمال والترتيب والدقة • ونحن اذ نطالب الأديب بأن يعنى بألفاظه وصورة أعماله وأن يبذل اهتماما بمعانيه وفحوى كلامه فانما نفعل هذا لأننا نعلم أن العناية وحدها ستجعلنا نلنفت الى قيمة الألفاظ والمعانى فى العمل الأدبى وستجعلنا نفهم تماما وظيفة كل منهما فى الأداء والنقل والتأثير •

فنحن نحب بهذا كله أن نلفت نظر الأديب الى فحوى كلامه ومعنى تعبيره كيما يعددهما الاعداد اللازم بالنسبة الى فنه الخالص ، وليس من شأن العناية بهما أن تجعلك تعقد فى المعانى وتتكلف فى الأساليب وانما على العكس من هذا كله أن تعتبرهما أداة فحسب لتحضير الحالة المطلوبة فى نفسية القارئ • أعنى ألا يجعل الأديب من ألفاظه ومعانيه عقبة فى سبيل تفهيمه ما يريد وتبليغه لما نشاء واحداثه للأثر المرجو • ومن هنا تنتهى العناية بالقالب الفنى والفحوى الباطنة الى سهولة ظاهرة وبساطة وقوة واضحة ، ومصدر هذه السهولة والبساطة والقوة أن ينسى العناصر والتفاصيل ويستبقى الشعور الأصيل المترتب على مثل هذه التصاوير والشيآت والنفقات

لا أدري ما اذا كان القارئ قد استنطاع أن يدرك ما أعنيه بالضبط أم لا ؟ اد أن هذه المقابلة التي أحدثناها بين العناية بالأسلوب والمعنى وبين البساطة التي تنجم عن هذه العناية من شأنها أن توفع الانسان في مشكلة . بل يحس الانسان أنه يصدد تناقض شنيع . ولكن بقليل من التوضيح سنفهم القارئ ما نريد على نحو أكثر من الدقة والتفصيل .

اسنمع معي أولا الى قصيدة (النوم) لجون كينس « أنت يا من نرعانا في رقة ورحمة عندما ينتصف الليل الساكن ، فتطبق بأصابعك الحذره الحنونة عيوننا التي أبهجها البريق فاندفع مع النور وهي مستظلة بالغفران الالهى . يا أيها النوم الهادى الرفيق . . اذا كان برضيك أن نغمض عيونى المتطلعة قبل أن أنتهى من صلاة الشكر لله قبل أن أنام فأفعل . أو انتظر كلمة « آمين » قبل أن بنثر المخدر الذى نفرزه آلاءك ونعماءك الصادقة حول سريري . فنجنى ادن الا يشعشع اليوم العابر فوق وسادتى ويأخذ في تجميع المآسى والآلام . نجنى من هذا الشعور الفضولى الذى يتحكم فى تحكما مطلقا وينخر فى كيانى بقوى اظلامه مثلما ينخر السوس فى الأخشاب البالية أدر المفتاح صامتاً فى الطبله التى بللها الزيت وضع بصماتك على خزانة روحى الساكنة » .

أؤكد لك أنك ستتنسى عبارات الشاعر وألفاظه ومعانيه بسجرد الانتهاء من قراءتها وأنت ستجد فى نفسك عقب ذلك شيئا لا تستطيع أن تسيه ولا تقوى على تحديده ولكنه يلوح فى الخاطر على شكل احساس مبهم عميق . أن المقصود بالألفاظ والمعانى أنها أدوات ولا شئ غير ذلك . أما أن تكون هى نفسها مصبدا للستعة وأن تكون فى حد ذاتها سببا للذة فذلك حاصل على صور مختلفة عند الكتاب البسطاء وفى الأدب الرخيص . الأدب العالمى هو الذى يقوم

فيه البناء المعنوى واللفظى ، أعنى قلبه وفجواه ، على صورته دران خفية وراء المحصول العام • أنها تكون آئذ عوامل ومفومات ولا تتحقق بها ، من حيث هى ، أغراض الفن وغايات العمل الأدبى •

اقرأ القصيدة السالفة واستحضر معانيها وانظر لو استطعت أن تسردها فى أكثر من سطرين على أوسع تقدير • وراجع الأصل الانجائزى لترى ألقاها وتنظر فى طريقة الرص التى أتبعها الشاعر فانك آئذ ستعجب من الكمية الشعورية التى تتدفق فى نفسك من غير تعليل ظاهر وبغير داع مكشوف • ولذلك نقول أن المعنى لا يبدو الاهتمام به داخل نطاق العمل الأدبى من جراء الحشد المتواصل والكثرة الغريبة • وانما يظهر بوضوح فى البنيان التركيبى للقصيدة من العمق والأصالة وحسن التخير ودقة الالتفات ، اننا تؤكد ضرورة العناية بالمعنى ولكن على نحو آخر غير الذى التفت اليه القدماء • وفى الوقت نفسه نلفت النظر الى أهمية القالب بوصفه الروح المسيطرة على العمل الأدبى والصورة الموجهة للأداء الفنى •

بل نذهب الى أبعد من هذا فنقول اننا نوجب العناية بالصورة اللفظية من حيث هى - فى نفس الوقت - دليل على العناية بالفحوى • والعناية بالصورة اللفظية أو بالقالب الفنى لا يكون من جهة أخرى مثلما أراد له النقاد القدماء أن يجعلوه • وانما نعتقد فى الصلة القوية بين الصورة والروح العامة فى العمل الأدبى • تلك الصلة التى من شأنها أن ترينا مقدار الترابط فى عناصر الفن وتكشف لنا عن طابع الذوبان الذى تتسم به مقومات العمل بعد تركيبها على نحو معين •

بعض الوضعيين يعتقدون فى أن الكل هو مجموع الصفات المنسوبة الى الأجزاء فينكرون بذلك ما نسميه بروح العمل الأدبى • أما نحن فنؤمن ايماناً راسخاً بأن الصفات والخصائص المنسوبة الى

الكل المجتمع لا تكون هي صفات وخصائص الأجزاء • ففي العمل الأدبي تذوب الخصائص والمقومات الجزئية والعناصر المتفرقة لتخلق شيئاً جديداً بالمرّة ولابدع وحدة بعيدة كل البعد عن الطابع الخاص بكل جزء على انفراد •

وهذه المشكلة فلسفية قبل أن تكون أدبية تم بحنها في جيله من الكنب النى نعالج مسائل الفكر الخالص • وأنا لا أريد أن أزعج بنفسى فيها من حيث هى مجال خصب للنظر وللتأمل • وانما أريد أن اقتبس منها جانباً أدبياً بوصح الأصول الوضعيه لمنحاي فى النقد • ولهذا أنجاهل هذه الفكرة وأحاول السير بعيداً عن كل الصعوبات التى يسكن أن نشيرها • وأنا أعلم أن هذه الوجوه المقابلة أو هذه الاعتراضات المسافة على فكرة الكل الناتج عن الجزئيات قوية جداً فى صدد هذه البحوث • بل لعلها تستطيع أن تفسد علينا جانبنا النقدي الذى نحاول تأسيسه على النمط المخالف • ولكننى مع ذلك أتمسك بشيئين يحميان عمائى من التمهيص الفلسفى الذى قد يعترض به على •

أول هذين الشيئلاً أن الأدب يخالف الأجسام المادية من حيث تشل هذه ككل قائم فى لحظة معينة وعدم تمثل تلك تمثلاً كاملاً • أعنى أنك تستطيع أن تضع برتقالة أمام عينيك وتحس بها احساساً كاملاً وتشعر بأكثر خصائصها المادية شعوراً واضحاً جامعاً • أما القصيدة فأنت لا تملك هذه القدرة بازائها • وأنت مضطر دائماً عند تذوقها أن تقرأها كلمة كلمة وأن تنتقل الى العبارة التالية بعد أن تغفل العبارة الأولى • فعندما يحاول الانسان استطعام عمل أدبى يضطر اضطراراً الى أن يأخذه جزئية جزئية ، أعنى كلمة كلمة ، وأن يستبقى فى نفسه وليس فى الخارج مجموعة الشاعر التى سيحكم بها على العمل من حيث نجاحه وافتقاره • وعندما تسبح المشاعر والاحساسات الفنية فى قلبه وعقله فأغلب الظن أنه سببحيل استبقاؤها

في صورة مفردة أو في حالة مقطعة بحيث يرجع إليها كما هي على
الورق من حين إلى حين •

ومعنى هذا بعبارة أخرى أنك عندما تفعل على عمل أدبي
لاستسعار الفن الذي فيه وللإحساس بالمقدرة التي يسجودها الأدب
للتعبير أو التصوير أو الإخراج فأنت تضطر تبعاً لضرورة الأفعال
عليه بعملية القراءة أن تكمله في غفلك وأن تقوم بلحمه في خاطرك وأن
تبدأ بالكلفة ثم تتركها إلى سواها • فالكلبات في هذه الحالة يساهم
الخوف التي تنفذ منها إلى حقيقة العمل الأدبي ولا تستطع في الوقت
نفسه أن تنظر فيها جميعاً مرة واحدة وإنما أنت مضطر أن تنظر ربما
تفرغ من النظر في واحد منها حتى تنتقل إلى سواه وهكذا حتى تكمل
إحساسك إحساساً كلياً بالعمل الذي تخضعه للنقد أو الذي تفعل عليه
من أجل القراءة والتذوق •

فمن ناحية طبيعة العمل الأدبي نجد أنفسنا دائماً مصحرون أي
أخذنا أخذاً كلياً بحيث تذوب ذراته أولاً بأول وبحيث يعمل العقل
والحس على أن يقدمها بعملية جمع أو ضم ينشأ عنها تدوي نهائية
موحد • ولا يمكن بحال من الأحوال أن يمثّل العمل الأدبي في حضرة
القارئ حسياً بصورة كاملة وهذا يعني أن العمل الأدبي أصعب من
أن يخضع لمقاييس وضعية محددة وأبعد من أن تجري عليه نفس
الأنظمة التي نجربها على الأنساء المادية المرسومة • والنقد الأدبي
خصوصاً إنما يبحث في موضوعات خارجة عن النقد بالملابسات المحددة
وبعيدة عن الخضوع لمقاييسنا العامة ولا يمكن أن تتلاءم مع أنظارتنا
المعتادة عند مواجهة المسائل واحتساب الأمور • إذ أن مجال العمل
الوحيد بالنسبة إلى النقد الأدبي هو الأدب كفن خالص • والأدب
كفن خالص شيء آخر غير هذه المسائل التي نبحثها وندرسها تبعاً
للقواعد والأصول • وذلك لأن الغرض الأخير من العمل الأدبي هو

التأثير الشعوري وإيجاد حالات معينة وفي مجالات الشعور نجد أنفسنا في نطاق التجريد المباشر وفي حوزة الانطلاق الخارج على كل وزن وقيد •

وينج عن ذلك أن كل ما يمكن أن تثيره من الاعتراضات الفلسفية بالنسبة إلى القول بالوحدة الناسئة عن الجزئيات والأدوات المنفردة في العمل الأدبي لا دخل لها هنا على الأقل ولا يمكن أن نزلزل أعمادنا بهذه الوحده • فالذوق الأدبي انسا يعمل في بونفة بسجس فيها العسل بعد القراءة والاطلاع • وعملية الصهر للعمل الأدبي التي تحصل عن طرق القراءة لا تبقى على مقوماته كاملة بغير تفنيت أو تجزىء أو تبدل أو اقتطاع • ومن هنا غالبا ينبع الشك في حقيقة الصورة المأخوذة لعمل من الأعمال ويصح الطعن في الحكم النقدي بناء على ما يمكن أن يظهره الناقد من التصحيحات لهذه الصورة •

كذلك يلاحظ - وهذا هو نانى الشيتين اللذين اتمسك بها - أننا نريد في النقد الحديث ألا نتقيد بالأشكال والأدوات الجزئية من حيث هى في ذاتها • أعنى أننا نريد أن نغفل منذ الآن مقومات العمل الأدبي من حيث هى مقومات لنخرج بها إلى ميدان الحياة الفسبح سمارع وتنسابك في فوه وتنداخل في حمية • فالمقومات والخصائص الفنية للعمل الأدبي لا قيمة لها من حيث هى وانسا من حث ما تؤدي إليه •

ولا يعنى هذا بطبيعة الحال أننا ننكر ضرورة النظر في مزايا الكلام والبحث في جزأاته الفنية لتفضيل بعضه على بعض ، أو يعنى أننا نفعل أسبئية النظم في الكتابة ولا نميل إلى التأمل في نسق الكلام • وانسا معناه أننا نريد ألا نوقف القيمة الأصلية للعمل الأدبي على مدى

الحسو في العناصر والأكثر من المعومات • فقد يكون الكلام لذيذا
والأسلوب بديعا والنسق رائعا الصبغة والألوان متوفرة ولا يكون
العمل من الأدب الرفيع • كالمراء النى يضع على وجهها الأصابع
والمساحيق والتي تعمل على أن تجمع كل وسائل التزين بم نخفق مع
ذلك في احداث الأثر المطلوب في نفوس الزبائن والناظرين • وأسنطع
أن أضرب لهذا مثلا من أسلوب الأستاذ أحمد حس الزيات في
الكتابة • ففي أسلوبه كل مقومات الجمال ومع ذلك لا تحس بجبال
وفي كلامه كل عناصر الحلاوة ولا تكاد نظفر على الرغم منها بأى
طعم • بل أنك لنجس فيها غالبا بنوع من البرود الذى يشيع في حنا
الكلام ، ولا يفيى من الطلاوة والحلاوة شىء يذكر • والفشل الذى
صادفته آلام فرتز (١) هى أصدق دليل على ما نقول • فحوته
ذو أسلوب من الأساليب التى تناقض أسلوب الزيات على خط
مستقيم • فالزيات يحب أن يرسم كلماته بسطرة ينسا يطلق جوه
كلامه من غير هندسة ولا ضبط • وأسلوب جوته من الأساليب التى
تروعك بما فيها من عنق وأصالة بينما نجد أسلوب الزيات بعيدا كل
البعد عن هذه الروح • فأسلوبه سطحي مكشوف لا عنق فيه
ولا بعد له • • تكاد لا تحس وأنت تقرأه بعنق بوصة واحدة • وكذلك
يلاحظ أن جوته لا يحلى من ألفاظه ولا بجمل في أسلوبه ، صوره
مركشة كما يفعل الزيات وانما يحاول أن ينفذ نياته عن طريق التفتان
والبراعة في تركيب الجملة • ويمكن أن ندرك من هذا كله الزيات
متكلف في أسلوبه ولا تكلف في أسلوب جوته بالمعنى الذى
نعرفه في الأدب العربى لكلمة التكلف • كذلك ناسخ اختلافا ظاهرا
بين كل من طبيعتى جوته والأستاذ الزيات • فجوته كاتب مفكر عسقى

Luc Leiden des Jungen Worthers

مر تالف

(١) الام فوتر

ورحدة الاسناد أحمد حس الزيات •

Goethe جوه

بنسب الزيان سطحى قلنا بغوص بل لعله لم يغص قط ، وقلنا نحس بحرارة الخلق فى ثنايا كلامه ، ولعله لم يحاول ذلك الخلق فى يوم من الأيام • حتى فى الأسلوب وهو ميدان منه الوحيد كان مفلدا ولم يكن مبكرا • وتستطيع أن تفهم هذه الحقيقة لو أنك تأملت الأنعام النثرية فى كتابته • اد أنك ستدرك فى التو أنها أنعام قديمة مرددة • فكلها لا يشذ عن هذه الصورة البانبة الساذجة التى تلبسها فى عبارته عن الدكتور طه حسين عندما تولى الوزارة : « فاختياره للوزارة انما يرجع الى مزايا فيه فرضه فرضا على الحكم • وأنا أعلم الناس بهذه المزايا • رصدها وهى تبرز فى صدر الأفق ومازلت أرقبها وهى تسطع فى كبد السماء • هى مجموعة من المواهب والملكات أبرزها براعة الذهن ولطافة الحس وسرعة الخاطر وقوة الذاكرة وخصوبة الفريضة ونصاعة الأسلوب وذلاقة اللسان وطواعة اللغة واتساع المعرفة » •

والأنعام النثرية فى الأسلوب الكتابى لم تحظ حتى الآن بعناية النقاد ولم يحاولوا النظر فيها وتتبع رسومها • ولذلك قد يبدو كلامنا عنها هنا غريبا على أذن القارئ ، ولكننى ألفت نظر القارئ الى حقيقة الاختلاف التى يحس بها الانسان المتذوق بين الأساليب من ناحية الأنعام المتواترة هنا وهناك حتى براعيتها بعد ذلك فى أقلام الكتاب • فنحن لم ندرس الأساليب دراسة نقدية واضحة ترينا خصوصية كل أسلوب وتكشف لنا عن مميزات هذه الخصوصية • وسأحاول فيما بعد أن أقدم شيئا من هذا القبيل حتى آغضى هذا النقص الظاهر فى معالجاتنا النقدية للكتابات والأساليب •

ولكننى أود الآن مجرد التنويه بحقيقة هامة ، وهى أن الجبال الفنية لا يعتمد على المقومات والخصائص من حيث هى فى ذاتها وإنما

من حبيب درجتها ونوعها ومن حبيب طريقه استغلالها والمنتجات السعורה
التي تترتب عليها في نفسية القارىء *

ولا أحب أن أختم هذا الفصل قبل أن أبين شيئاً قد يحلط على
المتبع لكلامنا وفكرتنا * اد نلاحظ أننا شئى على شعره ونسقى في
خط الاحساس بأننا نناقض أنفسنا * ولكن بقليل من التحليل
والتوضيح يبدو غرضنا ناصعاً ظاهراً * فنحن نقول انه من الضروري
أن يعنى الكاتب بالصورة البيانية لأسلوبه نم نعود فنقول بأن هذه
الصورة لا أهميه لها ، فكأننا نناقض أنفسنا بهذا الكلام * ولكن
ينبغى أن نراعى دائماً أننا نحب بل ونلزم الأديب بجميل أسلوبه
عن طريق المقومات والخصائص التي نرفع من الصورة وورفى من
الهيئة وتزين القالب * فالعناية بالصورة كما نفهها ليست عناية
تكميلية وإنما هى عناية خاصة بالفتان عندما يجب أن ينفل شيئاً بالذات
الى داخلية القارىء والى قلب المتأمل * فقومات الكلام الأديب
ليست أشياء تراد لذاتها وإنما تراد بسقدار الأثر الذى بعفها في نفس
القارىء * وإذا كان المقصود من هذه الصناعة نقل المتاعر
والاحساس الى الغير فلا بد وأن نواجهها مواجهة أخرى غير تلك الى
اتفق عليها الناس في العصور المتقدمة * لأننى حين أواجه القالب الفنى
للمعمل الأديب بنية التأثير في القارىء وتهبته كما ينبغى لتلقى هذا
التأثير وتوصيل شىء بالذات الى داخلية نفسه وباطن فؤاده أكون
مضطراً الى اتخاذ طريق آخر غير ذلك الطرق القديم الذى اتبعه
القدماء حين أرادوا من الصورة الأدبية زينة وحين شاءوا أن يجعلوا
من الشكل الخارجى مصدر لذة وحين أحبوا أن يبشوا النشوة
ويعثوا المتعة في قلب الناس من وراء التحلبة والصناعة *

فهناك سبيلان أو طريقان : طريق الكاتب الذى يجعل من كتابه
شيئاً في حد ذاتها وطريق الكاتب الذى يجعل من كتابته معبراً الى

ما ورائها • أما الكتابه فى حد ذاتها أو الكتابه الخالصه فهى من
الأنشاء اللى تفرغ لها صاحب الصناعه اللفظيه الخالصه وقلما يستحوذ
على عقل المارىء • أما الكتابه التى تريد التأثير واللى ترمى الى ترك
المفعول والننى يكون وسيله للمشاعر الجيانه فى بطن الأديب
والأحاسس الموعله فى قلب الفنان فهى التى لا يمكن الا أن تكون دات
حدين : حد المبنى وحد المعنى • والعنايه التى يبذلها الشاعر الذى يهتم
بهذا النوع من الأدب هى عنايه من نوع خاص لا يمكن أن يتشاركه
فيها سواه من المختصين فى غير هذا الطراز أو القائمين على اخراج
نسط آخر سوى هذا النمط •

فالعنايه بالصورة الخارجيه للعمل الأدبى لا تناقض اهمال الدلاله
الخاصه بالجزئيات المفردة داخل العمل • فأنت تهتم فى القصيده
بكل وحداتها وأدوات تركيبها وعناصر بنائها لا من حيث هى سبب فى
المتعة وعلة البهجة وانما من حيث هى وسيله لايقاع أثر بالذات فى
نفسية الانسان الذى يطلع على العمل • وشتان بين عنايه وعنايه على
ضوء هذا المقياس الجديد •

الفهرس

الصفحة

| | |
|-----|-----------------------------|
| ٥ | نظريه الخال اللعوب |
| ١٩ | بودلر وفن التسعر |
| ٣١ | بطرقة سوينهور فى الفنون |
| ٤٣ | الترعة النفسية فى الأدب |
| ٥٥ | المعنى الأدبى |
| ٦٣ | الأسطوره فى الأدب العربى |
| ٧١ | استحاء الأدب القديم ... |
| ٨٣ | هاملت بين الحقيقه والخيال |
| ٩٤ | مسكلة التعبير |
| ١٠٣ | السعر بين القديم والجديد .. |
| ١٤٥ | صناعة الشعر |
| ١٥٥ | أبعاد الشعر |
| ١٦٧ | السعر بين الخيال والواقع |
| ١٨٣ | الأدب : مبناه ومعناه |



General Organization of the Alexandria Library (GOAL)
Republique d'Egypte

رقم الايداع ١٩٨٩/٨٧٣٧

الترقيم الدولي ١ - ٢٣٠٢ - ٠١ - ٩٧٧

الهيئة المصرية العامة للكتاب

هذا الكتاب يتناول عددا من القضايا التي تتعرض
لجوهر المعنى في الادب المعاصر . وهو يحيط احاطة
دقيقة بموضوع النقد الأدبي ويتعرض لنظرية
الخيال اللغوى ،

وهي أساس موضوع هذا الكتاب ، مع تطبيقها
على الدراسات الأدبية لكل من . بودلير وشوبنهاور
وشكسبير ، ونماذج من الأدب والشعر العربى
القديم ، كما يتعرض لجوهر موضوع المعنى في العمل
الأدبى والفنى ودور الخيال في هذا الإطار .

To: www.al-mostafa.com